حوليات التراث

مجلة علمية محكمة تعنى بمجالات التراث



العدد 14 / 2014

مجلة

حوليات التراث

المراسلات

د. محمد عباسة
مدير مجلة حوليات التراث
كلية الآداب والفنون
جامعة مستغانم 27000 (الجزائر)

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN: 1112 - 5020

مجلة إلكترونية تصدر مرة واحدة في السنة

فهرس الموضوعات

مصادر شعر التروبادور الغنائي

د. محمد عباسة
جامعة مستغانم، الجزائر

لقد ظهر الشعر في أوربا منذ عصر قدماء اليونان، لكن الشعراء لم يعرفوا الشعر الغنائي المقفى إلا في بداية القرن الثاني عشر للميلاد في جنوب فرنسا. وكان أول من نظم هذا الشعر الجديد في منطقة بروفنسا (Provence) شعراء التروبادور (Troubadours)، ثم انتشر بسرعة في جميع أنحاء أوروبا.

يُعد ظهور الشعر الغنائي الأوكسيتاني في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري) من نتائج التغيير الذي طرأ على منطقة البروفنس في جنوب فرنسا. ويتجلى هذا التغيير أيضا في اللغة التي كتِب بها هذا الشعر وهي اللغة الأوكسيتانية التي استخدمها أهل الجنوب ثورة على اللغة اللاتينية - لغة الكنيسة - من جهة، وتعبيرا عن أدب وطني مستقل من جهة أخرى.

وكان اتصال البروفنسيين بحضارات الشعوب المجاورة من أندلسيين وصقليين، عاملا مباشرا في تحرر أهل الجنوب من قيود الفرنجة الشماليين وتكوين كيان سياسي واقتصادي وثقافي خاص بهم. فكان أول عناصر هذا الكيان شعرهم الغنائي وموضوع الحب الرفيع الذي ابتدعوه لأول مرة في أوربا.

الشعر الأوكسيتاني إذن، هو الشعر الذي نظم بلغة أوك (oc) وهي لغة جنوب فرنسا دون شمالها؛ وتسمى كذلك الأوكسيتانية (l'occitan) تنطق في لغتها الأصلية "أوسيتان"، كما يسمى أهلها بالبروفنسيين نسبة إلى منطقة البروفنس، لكن منطقة وجود هذه اللغة أوسع بكثير من منطقة البروفنس، فهي تكاد تنتشر في الجنوب كله.

بالإضافة إلى تروبادور بلاد أوك الذين نظموا الشعر بلغتهم الأوكسيتانية، نجد شعراء تروبادوريين آخرين ولدوا خارج بلاد أوك أو من جنسيات أخرى نظموا الشعر بهذه اللغة، منهم هنري الثاني ملك إنكلترا وابنه ريشار قلب الأسد، وألفونسو الثاني ملك أراغون، والتروبادور رايمون فيدال الكتالاني، والتروبادور صورديللو الإيطالي؛ وكل هذه الأشعار يطلق عليها اسم الشعر الأوكسيتاني نسبة إلى اللغة

التي نُظمت بها لا إلى بلاد أوك، أما الأشعار التي نظمها التروبادور الإسبان والطليان بلغاتهم فلا تدخل ضمن الشعر الأوكسيتاني.

التروبادور هو الشاعر الجوّال الذي ينظم أجمل الأشعار الغنائية؛ اشتقت هذه الكلمة من الفعل "تروبار" (trobar) بمعنى "وَجَدَ"، أي وجد العبارات الجميلة. وأطلق اسم تروبادور على كل من يقرض الشعر، أما الجونغلير (Joglars) فهم الذين اتخذوا من الشعر حرفة لهم[1]، فإذا كان هذا الشعر من إبداع التروبادور، فإن الجونغلير هم الذين يتغنون به في المناسبات. ولم يحفظ الجونغلير أغاني التروبادور فحسب بل كانوا يرددون أيضا الأشعار التي يأتون بها من الأندلس.

استخدم التروبادور الجونغلير لترويج أغانيهم في أوساط طبقات الشعب البروفنسي. وليس هناك من شك في أن حركة الجوّالين قد استمدت طبيعتها من عادات العرب الذين يتصفون بالترحال والتردد على الأسواق الشعبية التي يعود تاريخها إلى ما قبل العصور الإسلامية، وفيها كانوا ينشدون الأشعار. فكل ذلك يبين أن الجونغلير قد تأثروا في حركتهم بزجّالي الأندلس ومدّاحي أسواقها.

هذا الشعر الذي نظمه شعراء التروبادور في إجلال المرأة وتمجيدها، لا يعكس بتاتا تقاليد المجتمع الأوروبي في ذلك الوقت، بل هو غريب تماما عن الأوروبيين. لكنه يشبه بعمق الشعر الأندلسي، وخاصة الموشحات والأزجال في أشكالها ومضامينها. ولهذا الغرض خصصنا هذا البحث لدراسة أصول الشعر الأوكسيتاني ونشأته في العصور الوسطى.

لقد نشأ في أوائل القرن الثاني عشر للميلاد في بلاد البروفنس، غير بعيد عن مناطق الأندلس، شعر غزلي استخدمه الشعراء في حب المرأة وخدمتها والدفاع عنها. هذا الشعر الجديد الذي اخترعه شعراء جنوب فرنسا (Trobadors) ونظموه باللغة الأوكسيتانية، أغوى خلال العصور الوسطى طوائف أخرى من الشعراء في غرب أوربا الذين نظموا على منواله. فظهر شعراء شمال فرنسا (Trouvères) الذين نظموا شعرهم بلغة الشمال (oïl)، وشعراء إنكلترا (Troubadours)، وشعراء إسبانيا (Trovadors)، وشعراء إيطاليا (Trovatori)، وشعراء ألمانيا (Minnessangers) وغيرهم من الشعراء الجوالين الأوربيين. ولأول مرة أيضا ظهر في منطقة البروفنس نساء شواعر (trobairitz) اللائي نظمن الشعر في الغزل[2].

يعتقد فريق من الباحثين الأوربيين أن الشعر الأوكسيتاني ظهر فجأة في

القرن الثاني عشر الميلادي[3]، لذلك لم يتمكنوا من تحديد المصادر المباشرة التي يكون هذا الشعر الأوربي قد تأثر بها في نشأته. ولكن السؤال الذي يطرح لأول وهلة، هو من أي مصدر استقى هذا الشعر التروبادوري خصائصه الجديدة. بعض المقارنين توصلوا إلى أن مصادره أجنبية، في حين آخرون أنكروا عنه أي تأثير. ولتسليط الضوء على المصادر الرئيسية للشعر الأوكسيتاني، من الضروري عرض في بضعة أسطر، الحياة الثقافية في جنوب فرنسا قبل ظهور الأدب البروفنسي.

في أوائل العصور الوسطى، لم تكن قد ظهرت في البروفانس ثقافة خاصة بالشعب البروفنسي بالمعنى الذي نفهمه اليوم، أو على الأقل ثقافة شعبية التي من خلالها يمكن للمجتمع التعبير عن تقاليده وعاداته العريقة. لكن في الواقع، لم نجد سوى الأناجيل وبعض المختارات التي تتمثل في القصائد الكنسية والمراثي الدينية.

ومع ذلك، فقد وُجد أدب شبه طقسي أو تعليمي، ولكن دائما في الإطار الديني في جنوب فرنسا. لكن هذا الأدب ظل مدفونا في الأديرة والكنائس، وفي حوزة رجال الدين وحدهم، الذين كانوا يتصرفون فيه وفقا لمصالحهم. وعلاوة على ذلك، فإن المجتمع المدني البروفنسي كان يجهل هذا الأدب الذي يمثل مواعظ، وعلى الفرد الاستسلام لها.

ظلت القرون الوسطى حتى القرن الثامن للميلاد، من دون مؤسسات ودون لغات خاصة وآداب جديدة[4]. وفي نهاية هذا القرن، ظهر شارلمان (Charlemagne)، الشخصية القوية في أوروبا، الذي يعود إليه الفضل في تعزيز الثقافة الحديثة. أمر هذا الملك الكارولنجي (carolingien) العظيم بفتح في كل مكان عبادة، مدارس يتعلم فيها الطلاب الحساب الكنسي والغناء والنحو.

ومع ذلك، فهذا التعليم، مهما كان فضله، ظل محصورا داخل جدران المصليات. أما الوثائق الفرنسية النادرة التي تعود إلى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، فلا تمثل في الحقيقة، سوى أدبا سطحيا حيث تخلو منه أدنى إشارة إلى المرأة أو الحب.

وفي نهاية القرن الحادي عشر ظهر روبرت دابريسل (Robert d'Arbrissel)، مؤسس رهبانية فونتفرول (Fontevrault)[5]، والذي منح الراهبات إمرة كل رجال الدين. ونظرا لغرابة هذا التصرف، رأى بعض الدارسين البروفنصاليين (Provençalistes) في هذا السلوك، البذرة الأولى في تشكيل الحب

المجامل (الكورتوازي) وتبجيل السيدة[6].

أما أغاني المفاخر (chansons de geste) فقد ظهرت في عصر الحملة الصليبية الأولى. هذه الأغاني ذات الطابع الوطني أو الديني، كانت شفاهية تتداول بين الناس، ويعود الفضل في انتشارها إلى الشعراء المتجولين (Jongleurs) الذين نظموها أو تبنوها. من أهمها "أغنية رولان" (la chanson de Roland) وهي ملحمة شعبية تسرد مغامرات شارلمان العسكرية. فالتأثير العربي يتجلى بوضوح في هذه الأغنية ذات الطابع الرسالي[7]. لقد نسجها أصحابها على منوال الأراجيز الأندلسية التي سبقتها.

وأما أغاني النسيج (chansons de toile) فقد ظهرت مباشرة بعد "أغنية رولان". وهي أغان مجهولة المؤلف، ترددها النساء، وغالبا ما تشكو من غياب الحبيب والمعاناة التي تقاسيها. لكن أولى الأغاني التي ظهرت في بلاد "أوك"، هي "البويسي" (Boeci) وأغنية "سانت فوي" (Saint Foy). هذه الأغاني المجهولة المؤلف، والتي أصحابها من ذوي الثقافة الدينية[8]، ظهرت في النصف الثاني من القرن الحادي عشر للميلاد.

وأما الأناشيد الماجنة (Cantica lubrica et luxuriosa)، ذات الطابع الكنسي، فهي أيضا لا تشكل، في أي حال من الأحوال، أغنية الحب. بل أغنية الحب الحقيقية ظهرت في أوائل القرن الثاني عشر للميلاد. ولم يجرؤ الدارسون على إرجاعها إلى العصور القديمة – فأغنية الحب لم تكن موجودة في العصور القديمة – لكنهم بحثوا لها عن مصادر أجنبية.

أول من نظم الشعر الغنائي الغزلي هو التروبادور غيوم التاسع، كونت بواتييه (1071–1127 م)[9] (Guillaume IX, comte de Poitiers). بدأ نشاطه الشعري في السنوات التي تلت عودته من المشرق. لقد ذهب هذا المغامر إلى المشرق العربي في 1100 م، على رأس حملة صليبية، ولكن تم تكسير جيشه في "هرقلة" (Héraclée) من قبل خصومه الصليبيين. فأقام بضعة أشهر في أنطاكيا قبل عودته خائبا إلى جنوب فرنسا، في سنة 1102 م.

غير أن بعض الباحثين الأوربيين، ومن بينهم البروفنصاليون غاستون باريس (Gaston Paris) وألفريد جانروا (Alfred Jeanroy)، يرجعون أولى قصائد غيوم التاسع إلى نهاية القرن الحادي عشر للميلاد، أي قبل الحملة الصليبية الأولى

بقليل. لكن لم يصل إلينا شيء من هذه القصائد.

لم يكن غيوم التاسع أول تروبادور نظم قصائد الحب الفروسي فحسب، بل أيضا أول شاعر أوروبي كتب بلغة محلية[10]، لغة جنوب فرنسا، حاكيا في ذلك الشعراء الزجالين الأندلسيين. الأندلسيون هم أول الشعراء ممن نظم الأزجال بلغة شعرية غير معربة، حتى لا نقول عامية.

إن جرأة غيوم التاسع على نظم أغاني الحب حيرت بعض الدارسين الذين لا يرون في ذلك إلا تناقضا صريحا مع عاداته ومقومات المجتمع البروفنسي[11] التي لا تسمح للرجل أن يتوسل إلى المرأة ويخضع لإرادتها ويخدمها كما يخدم العبد سيده. وأما البعض الآخر فلا يرى أدنى عفة في غزل غيوم التاسع، بل الغزل العفيف أو العذري ظهر في مرحلة من مراحل تطور الشعر عند التروبادر. لكن علينا ألا ننسى بأن قصائد غيوم التاسع الباقية من ديوانه ليست كافية حتى تكون مرآة تعكس عواطفه المختلفة. ونحن نعتقد أن قصائده لم تصل إلينا كاملة، وربما كسدت لأنها لم تعكس الظروف الاجتماعية في ذلك العصر، وهو العصر الذي شهد بداية التحولات السياسية والثقافية في المنطقة.

لقد أكد المؤرخون على أن الكونت غيوم التاسع كان قد نظم قصائد أخرى غير التي وصلت إلينا[12]. وأنه بعد عودته من المشرق عام (496 هـ – 1102 م)، بدأ يلقي القصائد أمام الأمراء وكبار الأعيان والمجامع المسيحية، غير أن هذه القصائد لم تدوّن له[13]، لأنها وصفت فضائح الصليبيين. وقد ندم غيوم التاسع على اشتراكه في هذه الحملة[14]، بعدما تأكد من أن ذهابه إلى ما وراء البحار كان فخا نصبه له خصومه للتخلص منه بتواطؤ من الكنيسة.

لم يبقَ من آثار غيوم التاسع إلا إحدى عشرة قصيدة اتفق الباحثون على صحة نسبتها إليه، فالقصائد الثلاث الأولى جاءت موحدة القافية شأنها في ذلك شأن الشعر العربي التقليدي. أما القصائد الأخرى المتبقية فنظمت على طراز الموشحات والأزجال الأندلسية مع بعض التغيير المقصود في ترتيب القوافي، وأما قصيدته الحادية عشرة وهي من الشعر المكفر، فهي من أشهر أغانيه وقد جاءت مطابقة للأزجال الأندلسية من حيث الشكل، وخاصة أزجال ابن قزمان.

كان غيوم التاسع قبل نظمه الشعر قد تربى في أحضان الجواري العربيات اللائي سباهن والده أثناء الحملة الصليبية على قصر بربشتر (Barbastro)

الإسلامي شمال الأندلس سنة (456 هـ - 1064 م)، أي سبع سنوات قبل ولادة الشاعر. وقد ذهب ليفي بروفنسال (E. Lévi–Provençal) إلى القول "إن هذه الحملة كانت تضم في صفوفها فرسانا بقيادة أمير نورماندي، من أغلب مقاطعات المملكة، فلما فاجأت المدينة وانتهت من نهبها، عادت عبر جبال البرانس ومعها أعداد هائلة من الأسرى، قد عملوا في المدن التي سيقوا إليها، قبل أن يذوبوا في جمهور السكان، على نشر المعرفة وبعض الفنون والأساليب التي كان يجهلها البروفنسيون"[15]. إن هذا الأمير النورماندي الذي قاد هذه الحملة هو غيوم الثامن (Guy Geoffroy) دوق أكيتان (ت 479 هـ - 1086 م) وأبو التروبادور الأول الكونت غيوم التاسع. وحسب روبرت بريفو (Robert Briffault) فإن بعض الأسرى كانوا من المغنيات[16]. فكم من مغنية احتفظ بها الكونت غيوم الثامن بعد بيعه لأخريات في سوق النخاسة وإهدائه البعض الآخر للكنائس ورجال الإقطاع. ألا يمكن أن يكون هذا مصدرا من المصادر التي استقى منها الكونت غيوم التاسع مبادئ شعره الجديد[17].

وبعد وفاته، ترك غيوم التاسع وراءه ابنه غيوم العاشر وحفيدته أليَنور داكيتان (Aliénor d'Aquitaine) التي أدت دوراً رئيسا في انتشار الحركة التروبادورية في كل من فرنسا أثناء زواجها بالملك لويس السابع (Louis VII)، وإنكلترا بعد زواجها سنة 1152 م، بالملك هنري الثاني (Henri II Plantagenêt). ولم يذكر غيوم التاسع في شعره، فيما وصل إلينا، أحدا ممن سبقوه أو عاصروه.

شعر التروبادور الغنائي ظهر في أوائل القرن الثاني عشر للميلاد، لكن لا أحد استطاع تسليط الضوء على مصادره المحتملة. غير أن علاقته بالحضارة العربية الأندلسية تبدو واضحة بلا شك. كان جامارا باربييري (G. Barbieri) في القرن السادس عشر للميلاد، أول من أشار إلى تأثير الأدب الأندلسي في الأدب الأوكسيتاني المجاور. وقد دافع عن هذه الفرضية، في نهاية القرن الثامن عشر للميلاد، اليسوعي الإسباني المنفى خوان أندريس (Juan Andrés)[18].

ومنذ باربييري إلى يومنا هذا، لم يتفق الباحثون بعدْ على المصادر التي استقى منها الشعر الأوكسيتاني أهم خصائصه. بل احتفظ كل منهم بافتراضاته الخاصة التي جانبت في معظمها أبسط قواعد الموضوعية، وذلك لدوافع قومية أو دينية. ومن هذه الاتجاهات المختلفة، نعرض بعض الافتراضات:

الدارسون الرومانيون وعلى رأسهم بدزولا (Bezzola)، يرجعون أصل الشعر الغنائي الأوكسيتاني إلى مصادر لاتينية بحتة، معتمدين في ذلك على قصائد القديس فورتوناتوس (Saint Fortunat)[19]. هذا الشاعر الروماني الذي عاش في القرن السادس للميلاد، ذهب إلى غالة (Gaule)، لكنه لم يبق طويلا في بلاط الميروفنجيين (Mérovingiens) الذين كانوا لا يعرفون في ذلك الوقت، القراءة ولا الكتابة. ثم انتقل إلى بلاط أمراء البواتو (Poitou) قبل أن يعود من حيث أتى لما أدرك أن أهل البواتو لا يفهمون اللاتينية.

وبالمقابل، فإن الشعر البروفنسي في القرن الثاني عشر للميلاد يختلف جذريا عن مقطعات "فورتينا" الشعرية، والتي في الواقع، ليست إلا نثرا إكليروسيا. أما بالنسبة اللحب المجامل أو الكورتوازي (l'amour courtois) الذي نظمه الشعراء الجوالون، فأصحاب النظرية اللاتينية قد بالغوا كثيرا عندما راحوا يبحثون له عن أصول "أوفيدية". وفي الواقع، أن كتاب "فن الحب" (Ars amatoria) لـ"أوفيديوس" (Ovide) (43 ق م – 18 م)، لا يشهد على أي علاقة مع الكورتوازية. بل مجرد نصائح قدمها "أوفيد" لكلا الجنسين بغرض الإغواء والإغراء، لم يراع فيها أدنى احتشام[20]. في حين أن تمجيد المرأة الذي جاء به الشعراء الفرسان التروبادوريون في شعرهم لم يعرفه الأوفيديون من قبلهم، وقد اعتبرته الكنيسة التي احتضنت الشاعر فورتينا، ضربا من الكفر.

إن الذين دافعوا عن الطرح اللاتيني يدعمون أفكارهم بمقطوعة يتيمة وجدت في دير القديس مارسيال (Saint Martial) بمدينة ليموج، والتي تعود إلى نهاية القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري) وقد نُظمت باللغة اللاتينية[21]:

In laudes innocentium

Qui passi sunt martirium

Psallat chorus infantium

Alleluia !

Sic decus regi martirum

Et gloria !

هذه المقطوعة نُظمت على قافية (أ أ أ ، ب أ ب) وهي تشبه إلى حد ما، الأشكال الزجلية التي نظمها غيوم التاسع في خمس من أغانيه المتبقية. بيد أنه لا

توجد أية وثيقة تشهد على أن هذه المقطوعة الوحيدة ترجع إلى أواخر القرن الحادي عشر الميلادي كما يذهب الدارسون الرومانيون. فمن المحتمل جدا أن تكون قد نُظمت بعد هذه المرحلة.

وجود هذه المقطوعة في الكنيسة يعني أنها لم ترَ النور منذ أن نسخت، فكيف يمكننا الاعتراف بأن غيوم التاسع قد تأثر بها في شعره وهو الذي لا يعرف من اللاتينية سوى العداء والكراهية[22]، وقد حرمته الكنيسة من الجنة ولم يذهب إليها للاعتراف بالذنب. ولا يمكن أيضا أن تكون هذه المقطوعة الصغيرة قد أدت إلى إجلال المرأة، واختراع أساليب "التروبار" والأغراض الشعرية التي لم يألفها الشعر الأوربي من قبل.

إن الأثر اللاتيني المفترض في الشعر الأوكسيتاني يكاد لا يظهر لا في الشكل ولا في المضمون، فالعلاقة الوحيدة بين الشعرين هو أن الشعر الأوكسيتاني ينتمي إلى الشعر الأوربي عامة الذي ينتمي إليه أيضا الشعر اللاتيني. لكن الأشكال التي جاء بها الشعراء التروبادور والمضامين الشعرية غريبة عن الشعر الأوربي وعن تراث الأوربيين ومقوماتهم.

من جانبهم، يعتقد البروفنصاليون وعلى رأسهم، غاستون باري وتلميذه ألفريد جانروا أن الشعر البروفنسي ولد في أرض أوك ومات فيها كذلك. ومن هنا بدأت الفرضية البروفنسية التي طالما دافع عنها غاستون باري والذين جاءوا من بعده أمثال ألفريد جانروا وجوزيف أنغلاد (Joseph Anglade). أما فيما يتعلق بالأثر اللاتيني فإن ألفريد جانروا يرى أن هذا الأثر "لا يقبل الجدل في الأوزان الرومانية، فقد يمكن إدراكها في نتاج التروبادور خاصة عند القدماء منهم، ولا سيّما الذين اتصلوا بالمدارس أو استطاعوا أن يتذكروا بيتا لأوفيديوس أو حكمة لسيناك (Sénèque)، ويضيف جانروا قائلا: ولكن هذه الآثار الثقافية نادرة وسطحية أيضا، وليس هناك أية لاتينية لا في إطار نظمهم ولا في روحه. والتغني بالمرأة وتصوير الحب لا يمتّ بصلة إلى المراثي اللاتينية"[23].

لا يخفي جانروا في هذا الحديث معارضته للأثر الروماني، لكنه لا يستبعد احتمال التأثير الروماني في أوزان التروبادور، خاصة عند قدماء الشعراء الذين يكون البعض منهم قد اتصلوا بالمدارس. غير أن كل الدلائل تبيّن أن التروبادور الذين فجّروا الشعر الغنائي لم يتصلوا قط بالمدارس اللاتينية، بل اخترعوا هذا

الشعر لمعارضة هذه المدارس الإكليروسية. ولم يحدث في ذلك الوقت، أن أحدا من غير رجال الدين قد اتصل بها. ثم إن شعر أوفيديوس المجرد من القوافي والذي لم يقم على وزن معين بعيد جدا من أن يقارن بهذا الشعر المحكم الذي جاء به، ولأول مرة في أوربا، قدماء التروبادور. ومع ذلك يعترف جانروا بأن الشعر الذي سبق التروبادور يتمثل في المراثي الإكليروسية ليس غير، وأن الحب الذي جاء به أوفيديوس يختلف كل الاختلاف عن حب التروبادور.

أما جوزيف أنغلاد فهو يحاول في دروسه التي ألقاها على تلامذته، أن يثبت أصالة الشعر التروبادوري بغرض مساندة آراء ألفريد جانروا، غير أنه لم يسلم من بعض الهفوات والوقوع في التناقض، فقد صعب عليه التوفيق بين الحقيقة والعاطفة. فهو يرى أن الحضارة الرومانية قد دخلت غالة عبر الجنوب الذي شيدت فيه مدارس للتعليم العالي منذ القرن الرابع الميلادي[24]، وهو بذلك يريد إظهار علاقة الشعر البروفنسي بالثقافات الإغريقية والرومانية القديمة. لكن المصادر لم تذكر أن مدارس ما قد شيدت في جنوب فرنسا قبل عصر الإمبراطور شارلمان.

ويذهب جوزيف أنغلاد أيضا، إلى أن أغاني الفخر والرعويات (pastourelles) قد وجدت عند أهل البواتو قبل ظهور شعر التروبادور، وأن غيوم التاسع قد نقلها إلى لغة أوك. وبذلك يكون مصدر شعر التروبادور، في تقديره، في أغاني الشمال[25]. لكنه – أي أنغلاد – لم يأتِ ولو بنموذج واحد من هذا الشعر الذي يعتقد أنه سبق شعر التروبادور في التطرق إلى الأغراض الشعبية التي وردت في لغة أوك. أما روبرت بريفو، فهو يرى أنه من المحتمل أن يكون الشعر الشعبي قد وجد في تلك المنطقة قبل شعراء التروبادور، لكننا لا نعرف منه ولو مقطوعة واحدة قبل عصرهم[26].

يُصِرُّ جوزيف أنغلاد على أن شعر التروبادور قد تطور عن الشعر الشعبي إلا أنه يعترف بأن هذا الشعر يختلف عنه جذريا من حيث الشكل[27]. وبذلك يكون قد هدم كل ما بناه سابقا، فهو يقول إن الشعر الأوكسيتاني منذ ظهوره، يختلف تماما في شكله ومحتواه عن الشعر الأوربي الذي سبقه، وأن النماذج الشكلية التي جاء بها لا يعرفها الشعر الكلاسيكي عند الإغريق واللاتين[28].

إن المتتبع لأقوال أنغلاد، يلاحظ تناقضه الكثير في كلامه، وهذا التناقض يرجع إلى أسباب عصبية، فهو يدعم آراء جانروا وباري، ويريد بأية وسيلة، إثبات

الأصالة البروفنسية للشعر الغنائي التروبادوري، وحجته في ذلك، أن موت هذا الشعر يعني أنه لم يكن له جذور سابقة، ولم يتأثر بأي شعر من الأشعار الأخرى. ويبدو أن جوزيف أنغلاد لم يفرق بين شعراء التروبادور والشعر الأوكسيتاني، فالذين ماتوا هم التروبادور وليس الشعر الأوكسيتاني، لأن هذا الشعر ما زال متواصلا إلى يومنا هذا.

وعلى غرار الرومانيين، فإن البروفنصاليين غالبا ما يركزون على التأثير المحتمل لروبرت دابريسال (ت 511 هـ – 1117 م) مؤسس رهبانية فونتفرول. فهم يذهبون إلى أن السبب في إجلال المرأة عند التروبادور، يعود إلى فكرة هذا الراهب الذي أخضع زملاءه لقيادة الراهبات. لكن فكرة هذا الراهب لا تمتّ بصلة إلى الحب الكورتوازي البروفنسي. فإن هذه الخطوة التي أقدم عليها هذا المتديّن ليس لها أي اتجاه كورتوازي، وإن ما قام به يرجع إلى سلوك نفسي خال من أي تفكير. وأما الحب البروفنسي، فإنه لم يتجه إلى هؤلاء النسوة اللائي التقطهن هذا الراهب من الشارع، بل قصد الشعراء الفرسان في البداية، سيدات القصور والأميرات وغيرهن.

ويرى روني نيللي (René Nelli) أن روبرت دابريسال حين أخضع رهبانه لسلطة نسوية إنما كان يريد من وراء ذلك إذلالهم من أجل حب الله وليس تمجيدا للمرأة(29). ومهما يكن فإن حب الله أيضا لا يمر عبر حب هذا الصنف من النساء، ونحن لا نعتقد أن يكون ما قام به راهب أبريسال لما أخضع رجال الدين لسلطة نسوية، قد غيّر مشاعر البروفنسيين أو استحدث الأشكال الشعرية.

إن الفرضية البروفنسية التي طرحها غاستون باري ودافع عنها ألفريد جانروا لم تلقَ صدى عند الباحثين، لأن جانروا لم يكن مطلعا على الثقافات التي جاورت منطقة البروفنس، واقتصر في بحثه عن أصل الشعر الأوكسيتاني، على المصادر الرومانية، إذ أغفل المصادر العربية(30). وبذلك لا يمكننا تقبل هذه الفرضية ما دام جانروا لم يطلع على ما جادت به قريحة الأندلسيين.

أما دعاة الطرح الأندلسي وعلى رأسهم ريبيرا (Julián Ribera)، فهم ينفون علاقة الشعر العربي بالشعر الأندلسي، ويرون أن الشعر الأندلسي ولد في إسبانيا، ولم يتأثر بالشعر العربي في المشرق إلا في عدد قليل من عناصره. لقد أهمل خوليان ريبيرا كل الشعر الغنائي المشرقي ولم يعتبر إلا الشعر الأندلسي الذي يظن

أنه نُظم بلغة مختلطة، نصفها عربي والنصف الآخر رومانسي بمعنى عجمي، وهي حسب رأيه لغة الطبقة الشعبية التي لا تعرف من لغة العرب إلا القليل[31]. فإذا تفحصنا هذا الرأي، نرى أن ريبيرا قد تجاهل الأدب العربي، وقد تبيّن أنه في الوقت الذي أطلق فيه أحكامه المسبقة لم يكن بين يديه سوى ديوان ابن قزمان المكتوب بلغة غير معربة والذي درسه على حدة.

لكن ألم يكن خوليان ريبيرا يعلم بأن هناك موشحات نُظمت باللغة العربية الفصحى قد ظهرت في الأندلس منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وهذه الموشحات لم تكتب بهذه اللغة التي أشار إليها ريبيرا، وأن الزجل قد تأثر بها في أشكاله كما تأثر بها وبالشعر القريض في أغراضهما. إن ريبيرا لما استبعد اللغة العربية في حديثه عن علاقة الشعر الأندلسي بالشعر البروفنسي، كان يريد من وراء ذلك إظهار التأثير الإسباني وليس فقط فصل المغرب عن المشرق.

ولعل أكثر الفرضيات غرابة هي فكرة تأثير هرطقة الكثارية (Catharisme) أو "نزعة التطهر"، في مبادئ الحب الكورتوازي. يرى دوني دي روجمون (Denis de Rougemont) في كتابه "الحب والغرب" أن مفاهيم الحب التي طرقها الشعر البروفنسي لا تعكس أبدا العادات الاجتماعية في جنوب فرنسا. وأن هذا الشعر يتناقض تماما مع الظروف التي نشأ فيها[32]. ومعنى هذا أن دي روجمون على غرار المقارنين الآخرين، مقتنع تماما، بأن مفهوم الحب الذي ظهر عند التروبادور، جاء من جهة أخرى.

يذهب دي روجمون إلى أن بدعة الكاثارية قد انتشرت في جنوب فرنسا في الوقت الذي ظهر فيه شعر السيدة الغنائي، وفي المقاطعات نفسها. فالمذهب الكثاري كان يمثل في ذلك العهد، بادرة خطيرة بقدر خطورة الحب الكورتوازي تجاه الكنيسة. وابتداء من هذا الاقتراح، يعتقد دي روجمون أن للحركتين نوعا من القرابة. لكنه لا يستبعد الأصول المشرقية للشعر الأوكسيتاني[33].

لكن الأسباب الحقيقية التي أدت بالكنيسة إلى إبادة الكثاريين خلال الحملة الصليبية الألبيجية التي أعلنها البابا إينوشنت الثالث (Innocent III) عام (606 هـ – 1209 م)[34]، ليس مصدرها الرئيسي الهرطقة أو فلسفة الحب، كما أشيع، لأن ثورة الحب ليست أخطر من ثورة العقل على الكنيسة. فالكثاريون ينتمون قبل كل شيء إلى البولصيين، وهم تلامذة القديس بولص الدمشقي بطريق أنطاكيا في القرن

الثالث الميلادي الذي دفع بالعقلانية المسيحية إلى أبعد الحدود[35].

وكان القديس أوغستين الجزائري (Saint Augustin) في القرن الخامس الميلادي، قد ألح على عقلنة الدين المسيحي. وقد حاربته الكنيسة في روما واعتبرته من المتمردين على تعاليمها التقليدية. وبفضل فلسفته انتشر أتباعه في أرجاء أوربا وخاصة في جنوب فرنسا[36]. وأما القديس برنار (ت 548 هـ – 1153 م)، فكان يرى أن عقلنة علم اللاهوت أمر لا يمكن قبوله[37].

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول بأن محاربة الكنيسة للكاثار إنما كانت بسبب العقل وليس فقط بسبب الحب كما اعتقد الأستاذ دي روجمون؛ كذلك وقف البولصيون والأوغستينيون في وجه الكنيسة متهمين إياها بالخرافات فحاربتهم متهمة إياهم بالهرطقة والبدع. وفضلا عن هذا الاستنتاج، فإن للفرضية الكثارية تناقضات واضحة، فغيوم التاسع مؤسس شعر التروبادور توفي سنة (521 هـ – 1127 م)، وظهور أول أبريشية كثارية في بلاد الأوك كان في سنة (555 هـ – 1160 م)، فكيف يتأثر غيوم التاسع بهذه الهرطقة وقد مات قبل أن تظهر في جنوب فرنسا. فنحن لا ننفي ما للكثارية من مبادئ لا تتجرد من الحب، لكنها على ما يبدو، كانت تدعو إلى تحرير الإنسان. ربما أراد دي روجمون القول بأن أصول الحب الكورتوازي مشرقية أو عربية، أما التطور فكان كثاريا.

وأخيرا، فإن أنصار فرضية الأصل العربي مقتنعون بتأثير الأدب العربي الأندلسي على الشعر الغنائي الأوكسيتاني. لقد سبق الأندلسيون الشعراء البروفنسيين بأكثر من أربعة قرون، في استخدام الأشكال الشعرية المقطعية، وتمجيد المرأة وإجلالها يعد من تقاليد العرب الأصيلة.

أنصار هذا الطرح من المحدثين كثيرون، من بينهم مستشرقون وعرب. فالموسيقى التروبادورية يقول روبرت بريفو، بالإضافة إلى الآلات التي ترافقها، هي في الواقع من أصل قرطبي وغرناطي. ويخلص إلى القول إن "أوربا مدينة إلى عالم الإسلام في كل شيء، أما روما فلم تنقل إليها من الآداب سوى بعض مختارات أوفيديوس وكاسيودور (Cassiodore) وبويسيس (Boèce)"[38]. أما رامون مينندث بيدال (R. M. Pidal) فيرى أن الأشكال العروضية المختلفة لشعر التروبادور إنما استعيرت في الحقيقة، من الأندلس[39]. ولم نجد أي شعر أوربي يشبه في أغراضه وأشكاله الشعر البروفنسي الذي نظمه لأول مرة التروبادور بلغة أوك[40].

أما الباحثون العرب الذين يؤكدون على التأثير العربي الأندلسي في الشعر البروفنسي الأوكسيتاني فهم كثيرون، إلا أنهم اكتفوا في غالب الأحيان، بما قدمه المستشرقون والمستعربون[41].

كان غيوم التاسع في بداية الأمر، وفقا لسيرته الذاتية، غشاش نساء (trichador de domnas) قبل أن يصبح فجأة عاشقا عفيفا. ومن الواضح أن اتجاهه الجديد لا يعكس تقاليد المجتمع في القرون الوسطى. لا أوفيد ولا فورتينا لهما صلة ظاهرة بتمجيد "المرأة" البروفنسية. فحب الشعراء الجوالين الأوكسيتاني هو أبعد من حب الرومان.

بحلول نهاية القرن الحادي عشر للميلاد بدأ المجتمع الأوكسيتاني يتجه نحو ثقافة اجتماعية وأدبية جديدة، والتي هي غريبة تماما عن أوروبا المسيحية[42]. هذا التحول الجديد هو صدى لحضارة مجاورة، هي الحضارة العربية الأندلسية. فالمدّاحون (Joglars) والخدام (Ménestrels) والحجاج، كانوا من الفاعلين الأساسيين الذين ساهموا في مرور هذا الأدب من الجنوب إلى الشمال، وكان الشعراء الجوالون السباقين إلى احتضانه.

استطاع الشعراء البروفنسيون إدخال إلى مجتمعهم جميع موضوعات الشعر الأندلسي تقريبا[43]. طرقوا الغزل البلاطي المجامل والعفيف، أبدعوا في الحب بالوصف أو البعيد، وصفوا أزهار الربيع، مدحوا ورثوا، كما شخصوا مختلف عناصر الطبيعة الحية والجامدة. أما بالنسبة للأشكال الشعرية التي وردت عندهم، فليس هناك أي دليل على أنها وجدت في أوربا قبل عصرهم. هذه الصيغ نقلوها في الواقع، من بلاد الأندلس[44].

من أجل تحويل الأنظار عن شعر السيدة الكورتوازي ذي الأصول العربية، عمدت الكنيسة في ذلك الوقت، إلى تحريض الدوقات والمركيز والقوامس، على الانضمام إلى صفوف الحروب الصليبية ومحاربة المسلمين في أرض فلسطين وبلاد الشام. ومع ذلك، لم يتخل شعراء التروبادور عن شعرهم، بل نظموا قصائد يهجون فيها روما وملوك فرنسا ورعاة الحروب الصليبية[45].

لم يجد الكرسي الرسولي وسائل أخرى لمواجهة عواقب هذه الثورة الأدبية والحركة الكثارية إلا ليعلن، في سنة 1209 م، الحملة الصليبية ضد الألبيجيين (Albigeois) في جنوب فرنسا. هذه الحرب التي استمرت حتى سنة 1229 م،

وفرضت محاكم التفتيش، أدت إلى تراجع الشعر الغنائي في بلاد "أوك".

وبعد الناربوني غيرو ريكيه (ت 692 هـ - 1292 م) (Guiraut Riquier)، آخر تروبادور أوكسيتاني، شهدت بروفنسا في نهاية القرن الثالث عشر للميلاد (السابع الهجري)، انحطاط آداب اللغة الأوكسيتانية. ومنذ ذلك التاريخ، حمل شعراء المائة الثالثة الإيطاليون شرف العبقرية الشعرية في أوربا: مثل كافالكانتي (Cavalcanti)، ودانتي (Dante)، وغينيتشللي (Guinicelli)، وبترارکا (Petrarca)، وغيرهم من شعراء الأسلوب العذب الجديد.

لكن الشعر الأوكسيتاني لم ينتهِ بعد الشاعر غيرو ريكيه، بل ما زال متواصلا إلى يومنا هذا، ولو أنه ليس بالوتيرة نفسها التي كان عليها في عهد التروبادور في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين. فظل يسير محتشما إلى غاية بداية القرن السادس عشر الميلادي حيث برز شعراء مجددون وصف عصرهم بعصر النهضة الأوكسيتانية[46].

ولم يكتب بعد التروبادور بلغة أوك سوى أهل اللانكدوك (Languedoc)، بل تقلصت منطقة هذه اللغة، فبعدما كانت تشمل الجنوب كله، أصبحت تقتصر على منطقة ضيقة في الجنوب الغربي من فرنسا. كما تأثرت باللغة الفرنسية في الكثير من خصائصها.

الهوامش:

1 - Frédéric Diez : La poésie des Troubadours, Genève - Marseille 1975, p. 28.

2 - أشهرهن كونتيسة ديا (Beatritz de Dia) وأزاليس دي بوركيراغ (Azalaïs de Porcairagues) والسيدة كاستيلوزا (Na Castelloza). انظر، محمد عباسة: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور منذ نشأته حتى القرن الثالث عشر الميلادي، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور صلاح خالص، جامعة بغداد 1983، ص 179 - 182.

3 - انظر،
Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, p. 170.

4 - Pierre le Gentil : La littérature française du Moyen Age, Paris 1968, p. 8.

5 - R.- R. Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944, 2e P., T. 1, p. 30.

6 - René Nelli : l'Erotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974,

T. 1, p. 36.

7 – Americo Castro : Réalité de l'Espagne, Paris 1963, p. 282.

8 – Pierre le Gentil : op. cit., p. 17.

9 – Alfred Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e édition, Paris 1972, p. xix (introduction).

10 – René Nelli : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979, p. 19.

11 – A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 15.

12 – Ibid., p. x (Introduction).

13 – Jacques Roubaud : Les Troubadours, Paris 1989, pp. 61 – 62.

14 – د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 923 وما بعدها.

15 – ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، بيروت، ص 95.

16 – R. Briffault : op. cit., p. 44, et note (97), p. 183.

17 – حول عوامل انتقال معالم الحضارة العربية الأندلسية إلى فرنسا، ينظر، محمد عباسة: الشعر المقطعي الأندلسي وأثره في الشعر الأوكسيتاني، أطروحة دكتوراه دولة، الكلية المركزية، جامعة الجزائر العاصمة 1995 – 1996، ص 2 – 40.

18 – Henri-Irénée Marrou : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971, p. 118.

19 – Réto Roberto Bezzola : op. cit., 1e P., p. 42 ss.

20 – Ovide : l'Art d'aimer, Coll. Poche, Paris 1966, p. 15 ss.

21 – Pierre Bec : Anthologie des Troubadours, Ed. 10/18, Paris 1974, p. 96. – Cf. Pierre le Gentil : La strophe zadjalesque, in Romania, T. LXXXIV., p. 229. – Cf. H.- I. Marrou : Les Troubadours, p. 130.

22 – يشير دوني دي روجمون إلى أن التروبادور لم يكن لهم نصيب أوفر من الثقافة لكي يفهموا الشعر اللاتيني. انظر،

Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, Ed. 10/18, Paris 1979, p. 80.

23 – Alfred Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat – Didier, Toulouse – Paris 1934, T. 1, p. 65.

24 – Joseph Anglade : Les Troubadours, Ed. Armand Colin, Paris 1908, p. 4.

25 – Ibid, p. 8.

26 – R. Briffault : Les Troubadours, p. 35.

27 – J. Anglade : op. cit., p. 10.

28 – Ibid, p. 74.

29 – René Nelli : l'Erotique des Troubadours, T. 1, p. 36.

30 – يعترف جانروا بجهله العربية ولا يعرف من آدابها إلا ما قدمته الترجمات، انظر،

A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T. 1, p. 74.

31 – Ibid, p. 72.

32 – Denis de Rougemont : op. cit., p. 80.

33 – Ibid., p. 118 ss.

34 – حول محنة الكاتريين في (Albi) ينظر،

Fernand Neil : Albigeois et Cathares, P. U. F., 9e éd., Paris 1979.

35 – R. Briffault : Les Troubadours, p. 120.

36 – د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 51.

37 – ج. ج. كولتون: عالم العصور الوسطى في النظم والحضارة، ترجمة جوزيف نسيم يوسف، الطبعة الثانية، الإسكندرية 1983، ص 222.

38 – Robert Briffault : op. cit., pp. 20 – 24.

39 – Ramón Menéndez Pidal : Poesía árabe y poesía europea, 5a ed., Espasa – Calpe, S.A., 1963, pag. 17.

40 – حول علاقة الأشكال العروضية الأوكسيتانية بالموشحات والأزجال ينظر أيضا،

Pierre le Gentil : La strophe zadjalesque, p. 16 ss.

41 – انظر، محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، ص 107 وما بعدها.

42 – Erich Köhler : Sociologia della fin’amor, saggi trobadorici, Padova 1976, p. 2 segg.

43 – د. محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب، الطبعة الأولى، مستغانم 2012، انظر فصل "تأثير الشعر الأندلسي في شعر التروبادور"، ص 265 – 338.

44 – Ramón Menéndez Pidal : Poesía árabe y poesía europea, pag. 17.

45 – Robert Briffault : op. cit., p. 134.

46 – André Berry : Anthologie de la poésie occitane, Ed. Stock, Paris 1979, p. xviii. (Préface).

الطريقة التيجانية ودورها
في نشر الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا

د. موسى عبد السلام أبيكن
جامعة ولاية كوغي، أينبا، نيجيريا

كان نشاط الطرق الصوفية لنشر الإسلام من العوامل الهامة على انتشار الإسلام في أنحاء مختلفة بأفريقيا، فهم كغيرهم من الدعاة والتجار والمعلمين. وقد كانت دعوتهم تعتمد على الإرشاد، وحب الجار، والتسامح، وكل وسائل الترغيب في نشر الدين وابتغاء مرضاة الله وحسن الثواب، وذلك بتأسيس المساجد، وفتح المدارس والزوايا والمصاهرة مع أهالي البلاد التي يترددون إليها أو يستوطنونها[(1)].

وقد انتشرت الطرق الصوفية في أنحاء غرب أفريقيا على أيدي المشائخ الصوفيين، وأكبر هذه الطرق التي كان لها انتشار في ربوع نيجيريا ثلاث، وهي الطريقة القادرية والتجانية والسنوسية.

الصوفية والصوفيون:

الصوفية مذهب يدعو إلى تصفية النفس وتزكيتها والتقرب إلى الله بالنوافل بعد اكتمال الفرائض للحصول على محبة الله[(2)]. وأما الصوفيون فهم العباد والنساك المعروفون بلزوم الأذكار والأوراد، والإعراض عن زهرات الدنيا وزخارفها، والزهد في ملذاتها وشهواتها. ولقد كانت الطريقة عند الصوفيين رابطة روحية تتخذ التعبد والتنسك وسيلة لإصلاح النفس والمجتمع، وتقوم بالرياضة التي تسمو بها النفس إلى درجة الاتصال الروحي بالملإ الأعلى، فيصير كل ماعدا الله باطلا حقيرا في أعينهم[(3)]. وإذا كان للصوفية بعض السلبيات في البلاد الأخرى فإن لها إيجابيات في غرب أفريقيا بشكل عام، وفي نيجيريا بشكل خاص، قبل الاستعمار البريطاني وطيلة أيامه فيها.

ولهؤلاء الصوفيين جهود ملموسة في نشر الإسلام، ونفوذ كبير في المجتمع النيجيري، ولولا الطريقة الصوفية لما استطاع عبد الله بن ياسين أن يؤسس دولة المرابطين، ولما تسنى للشيخ عثمان بن فوديو الفلاني أن يجدد قوة الإسلام في نيجيريا.

الطريقة الصوفية والدوافع إليها لدى الشعب النيجيري:

الطريقة الصوفية عبارة عن رابطة روحية تضم أفرادا وجماعات من الناس تحت قيادة واحدة يسمعون لهذه القيادة، ويطيعون لها في المنشط والمكره[4]. وكان أغلب مسلمي نيجيريا يلتزمون طريقة من الطرق الصوفية كالقادرية والتجانية والسنوسية، وكان من أسباب تمسك التجانيين بأوراد هذه الطرق وأذكارها ما يأتي:

أولا: اعتقادهم أن لها تأثيرا كبيرا في استجابة دعواتهم أو أن الولي الذى انتسبوا إليه إنما حصل على درجة الولاية من تلك الأذكار.

ثانيا: فطرة التدين في نفوس الكثيرين منهم، فلم تطب نفوسهم بالاقتصار على الفرائض دون إضافة النوافل الخيرية إليها باعتبار أن الفرائض رؤوس الأموال، والنوافل هي الأرباح التي تؤخذ منها لتكميل الفرائض إذا انتقضت.

ثالثا: كان العلماء يتشددون في ضرورة الأخذ بالتجويد لقراءة القرآن، فيهرب العوام من تلاوته إلى الالتزام بالأوراد التي يحصل لهم فيها الأجر والثواب دون تلاوة القرآن التي يأثمون منها إذا لم يجودوا القرآن كما يجب[5].

هذه النقاط الأساسية هي التي تدفع كثيرا من مسلمي نيجيريا إلى الأخذ بطريقة من الطرق الصوفية المنتشرة في البلاد.

انتشار الطريقة التجانية في نيجيريا:

تقول الرواية إن أعظم الداعية الذي نشر هذه الرابطة الروحية في غرب أفريقيا هو الحاج عمر الفوتي، ويقال إنه أخذ الطريقة التجانية من الشيخ علي حرازم، صاحب جواهر المعاني، والتلميذ الأكبر لمؤسس الطريقة[6] وهو أول من نشر هذه الطريقة في بلاد السنغال[7]. ولم يعرف بالضبط متى تغلغلت التجانية إلى نيجيريا، وإن كانت الروايات تذهب إلى أيام الدولة العثمانية بصكتو، يقول الدكتور علي أبو بكر في هذا الصدد: "ولكن الطريقة التجانية أيضا قد شاء لها القدر أن تظهر في البلاد في عهد الشيخ عثمان نفسه، وذلك على يد الشيخ الحاج عمر الفوتي الذى مر بالديار الحوسوية في طريقه راجعا من الحج، فنزل ضيفا على الشيخ عثمان، وتذهب الروايات إلى أن الضيف قد عرض على مضيفه الطريقة التجانية، وحاول أن يكسبه لها ولكنه لم ينجح، وعندئذ عقد العزم على الرحيل فغادر البلاد متوجها صوب بلاده الواقعة في منطقة مرتفعات فوتا جالون"[8].

وقد زوج السلطان محمد بلو ابنته بينما يعود الشيخ عمر الفوتي إلى بلاده.

ومنذ ذلك الوقت، بدأت الطريقة تنتشر في نيجيريا، ولكن الانتشار لم يتسع اتساعا ملموسا إلا بعد الحرب العالمية الأولى. وبالتحديد، انتشرت هذه الطريقة في عام 1933م حين أنشأ ألفا هاشم، والشريف العلوي زاوية لها في مدينة كنو بشمال نيجيريا.

وفي هذه الفترة بالذات، أرسل الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي من بلاده بالسنغال جوابا إلى الحسن طن تاتا، أغنى رجل في مدينة كنو، وله نفوذ كبير في الدوائر التجارية، ولم يلبث أن انضم إلى الطريقة أمير كنو، الحاج عبد الله بايرو في سنة 1937 عند ما حج والتقى هناك مع الشيخ إبراهيم إنياس كما انضم إليها أمير كثنا، وأرغنغ، وعدة قضاة ورجال علم[9].

ومما زاد في انتشار الطريقة في نيجيريا كثرة زيارة شيوخها الكبار من الخارج، ففي عام 1949م زار نيجيريا الحفيد الرابع للشيخ أحمد التجاني، السيد بن عمر التجاني، فنالت الطريقة من الشهرة والانتشار ما لا يتصور. وقد لقي الزائر الحفاوة البالغة لدى المسلمين عموما والتجانيين خصوصا.

ومن الشيوخ الزائرين الشيخ محمد حفيد التجاني الملقب بشريف زنغنا، والشيخ عبد الوهاب المعروف بالشريف أجدود وغيرهما من شيوخ الطريقة الوافدين إلى نيجيريا في طريقهم إلى الحرمين أو المتجولين في أفريقيا لنشر الطريقة.

ولقد جدد بعض من المتقدمين في الطريقة إذنهم فيها من هؤلاء الشيوخ الزائرين، وأصبحوا تلاميذ ومريدين لهم بل قاموا مساعدين في نشر الطريقة بكل الوسائل. وبذلك انضم إلى الطريقة التجانية خلق كثير من الأمراء والعلماء والتجار وغيرهم[10]. وعلى العموم، فإن هذه الطريقة، انتشرت في نيجيريا بفضل مشائخها الوافدين من خارج الوطن، وعلى رأسهم الشيخ إبراهيم الكولخي السنغالي الذي لعب دورا هاما في انتشارها، ونالت من الشهرة على يديه ما لا مزيد عليه.

وقد قبل التجانيون النيجيريون دعوته بكل إخلاص، وصدقوه تصديقا جازما. بل هو أكثر المشائخ اتباعا في غرب أفريقيا يزورونه كل عام، ويحجون معه في موكب واحد، ويستقدمونه لبلادهم في مختلف المناسبات. ولعل تائية سيد حمل بن محمد الملقب بالحاج كولخ تمثل مئات القصائد التي قالها العلماء النيجيريون الصوفيون في مدح الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي يقول[11]:

دروا أنني قد خضت بحر المحبة   لذا الشيخ ذي النورين دنيا وأخرة

هـو شـيخ إبـراهيم إنيـاس كـولخي	بـن الحـاج عبـد الله مولـود طيبـة
محبــة هـذا الشـيخ عـين العبـادة	بعيـد إقـام الفـرض فـاختم بسـنة
فمـا لـي شـغل بـالعلوم العميقـة	ولا أعرف الإعراب فالحب خدمتي
فلا تسألوني عن علوم و حكمة	فعلمـي حـب الشـيخ برهـام قـدوتي
كفـى حبـه عـن كـل شـيء طلبتـه	مـن الله يـأتيني سـريعا كلمحـة
فمدحي لهذا الشيخ لو كنت قادرا	لأكتبــه بــالتبر لا بمــدادتي
أيـا لائمـي أكثـر مـن اللـوم إننـي	على حب هذا الشيخ روح عبادتي

فالناظر إلى هذه المقطوعة يرى صورة الحب العذري الذي يكنه المادح لممدوحه، وليس هذا الشاعر بدعا في هذه الصفات للشيخ إبراهيم الكولخي، وإنما هي عادة علماء نيجيريا، فما من صوفي له إلمام بالشعر العربي إلا ويدلي بدلوه في الميدان.

دور الصوفية في نشر الدعوة الإسلامية واللغة العربية في نيجيريا:

ولقد صحب التصوف وطرقه مسيرة الدعوة الإسلامية منذ القرن الثالث الهجري، وهو من القرون الأولى التي عاش فيها السلف الصالح، ولم تمنع هذه الطرق الإسلام من الازدهار بل كان رجال الطرق من زعماء الحضارة والمدنية، وقواد الركب، ومؤسسي الدول، وإن كان الأمر مدا في ناحية، وجزرا في ناحية أخرى، فتلك الأيام يداولها الله بين الناس من أيام النبي، والصحابة، والتابعين، وأخبارهم مذكورة ومشهورة في بطون كتب التاريخ(12).

ومن لاحظ بدقة فإنه يؤمن أن حركات التصوف الإسلامي لها فضل لا ينكرها أحد منصف فضل الصوفية الأبرار في نشر الإسلام في مختلف الأقطار، كما لا ينكر أحد فضلهم في إصلاح الأخلاق، وإثراء الفكر الإسلامي بالحكمة والمعرفة، ومجاهدة النفس والهوى والشيطان. فقد لحق بركب الصوفية عدد من الأعلام لا حصر لهم عبر القرون ولا يمكن إسقاطهم من حساب علماء الإسلام. وهناك الكثير من الأعلام المحدثين الذين تربوا تحت كنف الصوفية(13).

ومن أكبر العلماء الذين اتخذوا التصوف الإسلامي مهنة للدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا الشيخ إبراهيم إنياس السنغالي، فكثيرا ما يتردد إلى البلدان الإسلامية وغير الإسلامية لنشر الإسلام من ناحية، والطريقة التجانية من ناحية أخرى.

وإليك قصيدة قالها الشيخ إبراهيم نفسه أثناء رحلاته من مسقط رأسه بكولخ إلى باريس وبلجيكا، والقاهرة، ولندن، وبيروت، وكراشي، والهند بغية نشر الدين الإسلامي في أوساط المسيحيين وغيرهم يقول[14]:

فغـادرت أوطـاني وأهلـي وأسـرتي	أجـوب الفـلا لـم أشـك قـط كـلالا
بكـولخ طـورا أو بيـوف ومـرة	ببـاريس دار الفاسـقين كسـالا
ببلجيـك يـوم ثـم يومـا تجـولا	بقـاهرة أبغـي هنـاك جمـالا
لعبد المليك القرم قد جئت موهنا	ومـا لنـدنا أبغـي فهبهـا خيـالا
ببيروت أنحو الصين بالشرق خادما	رسـول إلـه العـرش وهـو تعـالا
كراشـي بهـا خلفـت أهـل مـودتي	هـم نصـروا ديـن النبـي فعـالا
قـد اعتصـموا بالحبـل حبـل محمـد	كبـارا وأطفـالا نسـا ورجـالا
بـدار علـوم الـدين أدركـت نزهتـي	فقـد شـيدت مجـدا يفـوق مقـالا
بلاهـور بالهنـد القـديم عمـارة	مسـيري إلـى المـولى وجـل جـلالا
علـوت البحـار الزاخـرات وإننـي	علـوت القـرى والمـدن بلـه الجبـالا
أروم رضـى البـاري لنصـرة دينـه	وأبـرز للجيـل الجديـد مثـالا
ضـعيف عليـل شـائب مـتحمس	لينصـر دينـا لا يريـد قتـالا

فلا شك أن من أهداف الطرق الصوفية – بغض النظر عن طريقة ينتسب إليها العالم – فإنها تدعو إلى الإسلام، وطلب العلم، ومعرفة الله عن طريق الدعاة الغيورين، والمنشورات الإسلامية، وكل الوسائل الممكنة.

سمات الشيوخ التجانيين الكبار:

لنيجيريا في الطرق الصوفية أعلام بلغوا في الثقافة العربية الإسلامية مبلغ النضوج العلمي، والفكر الأدبي، وتأثروا بهما في المجتمع النيجيري تأثيرا قويا بعلمهم وأدبهم وورعهم، وأبرز سمات هؤلاء المتصوفة في كفاحهم الإسلامي في النقاط الآتية:

1 – النضوج العلمي:

يتسم النبوغ العلمي عند كثير من شيوخ الطرق الصوفية في نيجيريا إذ أن أغلب الذين يفتتحون المعاهد العلمية في بيوتهم منذ قرون خلت فجلهم، إن لم يكن كلهم، ينتمون إلى إحدى الطرق الصوفية الثلاث "القادرية والتجانية والسنوسية" فهؤلاء المشائخ هم أكثر الناس إقبالا لطلب العلم على اختلاف علومهم ومشاربهم

وأكثرهم أتباعا ونفوذا في المجتمع، وهم يدرسون عشاق العلم بصرف النظر عن جنسياتهم وألوانهم وطبقاتهم بدون مقابل.

وطريقة الدراسة فيها عبارة عن الابتداء بالكتب الدينية السهلة ثم قراءة بعض كتب اللغة ثم بعض كتب النحو ثم الحساب ثم التفسير ثم الصرف والبلاغة ثم التاريخ والمنطق والعروض. وقد يدرس الطالب جميع هذه الفنون عند أستاذ واحد إن كان متفننا، وقد يعدد أساتذته إذا شاء أو ينتقل من معهد إلى آخر[15].

وفي مقدمة هؤلاء الشيوخ المتفننين الشيخ أحمد التجاني بن عثمان الكنوي، والشيخ طاهر عثمان بوثي، والشيخ عبد القادر الغسوي، والشيخ يوسف عبد الله اللكوجي كلهم تجانيون نيجيريون.

2 – الإنتاج الأدبي:

مما لا يختلف فيه اثنان أن الفضل في الإنتاج الأدبي في التأليف في مجالات الفنون العربية والإسلامية يعود إلى الصوفيين، فقد كتبوا في الفقه والأدب واللغة والعروض والتصوف كتبا تدل على مقدراتهم العلمية، ومواهبهم الفنية، ومنهم من ألف ما يزيد على مائتي كتاب كالشيخ عبد الله بن فوديو الفلاني[16]، وأخيه عثمان المجدد والمجاهد الأكبر بغرب أفريقيا، والسلطان محمد بلو الجد الأعلى للشهيد أحمد بلو رئيس وزراء نيجيريا سابقا. وإذا جمعت مؤلفات هؤلاء الثلاثة فقط دون غيرهم تزيد على ثلاثمائة كتاب تقريبا، وكلهم صوفيون وإن كانوا على الطريقة القادرية. وأما الذين امتازوا عن غيرهم في مجال التأليف من التجانيين فأمثال الشيخ أبو بكر عتيق الكثناوي الذي كتب حوالى خمسين كتابا تدور موضوعاتها في الدراسات الإسلامية واللغة العربية والتصوف. يقول محمد الأمين عمر في كتاب نال به مؤلفه درجة الماجستير من كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو – كنو، عن الشيخ أبي بكر عتيق: "كان لثقافة الشيخ العظيمة والاطلاع الواسع والاتصال بعلماء عصره الأثر الكبير في حياته العلمية فألف كتبا كثيرة في علوم مختلفة تناول فيها في الغالب الأمور الدينية واللغة العربية والتصوف بلغت مصنفاته في العلوم المختلفة حوالى خمسين كتابا"[17].

ومنهم الشيخ يوسف عبد الله اللكوجي التجاني الذي ألف ما يزيد على سبعين كتابا تشمل موضوعاتها على الأدب العربي النيجيري من أدب، وعلم الأخلاق، وتصوف ما بين منثور ومنظوم. ولعل من الأنسب أن نقيد هنا ما قاله الدكتور

موسى عبد السلام مصطفى أبيكن أحد طلابه البارزين قائلا: "تعتبر مؤلفات الشيخ يوسف عبد الله من أكبر إنتاجات علماء نيجيريا اليوم غزارة، وأكثرها مناسبة بالبيئة التي يعيش فيها بل أشد حاجة للناشئين لأنها تشمل موضوعاتها على النقاط الآتية: الأدب الإسلامي، والمديح النبوي، وعلم الأخلاق والأدعية إضافة إلى الخطب المنبرية، والمقالات الأدبية الملقاة في الحلقات الدينية والثقافية. ومهما يكن من أمر فقد كتب الشيخ ما لا يقل عن ستين كتابا ما بين منثور ومنظوم"[18]. وهنالك شيوخ آخرون بلغوا في التأليف الذروة العليا وكان ولا يزال هدفهم الأقصى الخدمة الإنسانية بشكل عام، وانتشار الطريقة الصوفية بشكل خاص.

3 - الدعوة الإسلامية:

إن من إحدى الطرق التي بها انتشر الإسلام في أفريقية الغربية عامة، وفي نيجيريا خاصة التنقل بالدعوة من قرية إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر. وقد تجشم العلماء النيجيريون على عاتقهم أعباء الدعوة الإسلامية لأنهم يرونها من باب الوجوب عليهم فيترك بعضهم بلده إلى بلد آخر على أساس نصرة الدين الإسلامي وانتشاره.

ويمكن تقسيم الدعاة في نيجيريا إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: الذين يعقدون مجالس وعظهم في مساجدهم ويلقونه على جماعتهم كل يوم جمعة بعد صلاة الصبح حتى الإسفار أو ليلة كل جمعة بعد صلاة العشاء.

القسم الثاني: الذين يخصصون لوعظهم يوما معينا أو ليلة ومعينة في الساحات العامة يحضرها الرجال والنساء ويقضون الساعات.

القسم الثالث: الذين يتطوعون بوعظهم ويتنقلون له من بلد إلى آخر، ويعقدون له مجالس هامة يجاهدون به الكفار والوثنيين، ويذكرون المؤمنين. ولقد كان لهؤلاء فضل في دخول الناس إلى دين الله أفواجا وأفذاذا. وأشهر من عرف منهم في بلاد يوربا الشيخ سعد النفاوي الإلوري، وقد كان يتغلغل في المدن والقرى بوعظه حتى دخل نحو مائة ألف كافر في الإسلام في بلاد يوربا والداهومي[19]. واشتهر بما كان يكرره من الكلام الذي بمعناه "كيف يفلح من لم يتعلم ولم يسأل العلماء". ورواية أخرى تقول إن الذين أسلموا على يديه بلغوا نصف مليون، ولم يترك بلدا هاما في بلاد يوربا إلا دخله ووعظ أهله[20].

وقد دعاه بعض الناس بالمهدي ولكنه أنكر عليهم فقال إنه واعظ فقط وليس بالمهدي المنتظر، وأخيرا رضي بقبول درجة أمير الواعظين التي خلعها عليه أمير إلورن المسمى بشعيب لآثار وعظه وإرشاده ليس فقط في مدينة إلورن، ولكن في جميع البلدان بنيجيريا والأقطار المجاورة، استأثر الله به عام 1935[21].

هذا، وقد اخترع الوعاظ أسلوب الوعظ بالأشعار العجمية في نغمات يتذوقها أبناء البلاد، ويتأثرون بها ولا ينسونها أبدا ويسمونها "واكا"[22] في لغتي هوسا ويوربا. فقد اعتادها بعضهم حتى صارت له ملكة يقتدر بها على تفسير كل آية من القرآن[23].

وأكبر أهداف هؤلاء العلماء الدعاة تنحصر في القرارات التي أرسلوها إلى الحكومة الفيدرالية وجمهور الشعب النيجيري، فهي كالتالي: العمل بالتشريع الإسلامي، الاعتراف بالتاريخ وبالأعياد الإسلامية... وهذه النقاط من القرارات التي أصدرها مجلس العلماء ويطالب الحكومة بتحقيقها[24].

4 – الحفلات الإسلامية في بلاد يوربا.

إن من أسباب انتشار الإسلام في بلاد يوربا ما ابتدعه العلماء من نظام الحفلات لبعض شعائر الإسلام تعظيما لها، وتنشيطا للمسلمين عليها وترغيبا للكافرين في الإسلام، ويقوم بعض تلك الحفلات في المساجد كحفلة تولية الإمامة، واعتناق كافر شهير للإسلام، وبعضها في المدارس كحفلة ختم القرآن أو ختم كتاب كبير أو التخرج النهائي من المدرسة، وبعض الحفلات تقام في المنازل كحفلة عقدة النكاح واستقبال العائد من الحج. لقد صارت هذه الحفلات في بلاد يوربا أداة من أدوات الدعوة إلى الله، ومجلسا من مجالس الوعظ والإرشاد، فلا غرو في أن كل اجتماع للمسلمين فرصة تتيح للواعظ أن يخاطب الجمهور بما يناسب الموقف والواقع من حكم الله ورسوله.

عدة الصوفية ومنهجهم:

لقد انتشر الإسلام في غرب أفريقيا على يد الدعاة والمعلمين الذين وهبوا أنفسهم لنشر هذا الدين بين سكان القارة، وهؤلاء الدعاة لا يمثلون فئة مرسلة من قبل هيئة إسلامية أو حكومة مركزية بل كانوا يقومون بهذا العمل بدافع الواجب الديني، ورغبة منهم في كسب رضى المولى جل وعلا، لذا لم تكن هناك هيئة تشرف على نشاطهم، وكانوا يجوبون بلاد أفريقيا من الشمال إلى الجنوب، ومن

الشرق إلى الغرب[25].

زادهم الإيمان، ورفيقهم القرآن، وعونهم الصبر الجميل على مكابدة المخاطر، وهدفهم الأقصى نشر كلمة التوحيد بين تلك الأمم التي تعيش على الفطرة والصفاء. ولم يكن الدعاة يمثلون فئة معينة بل كان منهم التاجر يتخذ من التجارة وسيلة لكسب العيش الحلال ثم يقوم بأداء رسالته، وباعتباره تاجرا يستطيع الاتصال بجميع طبقات الشعب بحكم مهنته وعن طريق هذا الاتصال يستطيع أن يدعو من يتوسم فيه قبول الدين الإسلامي منه.

للطريقة التجانية دور هام في نشر الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا، ولها أعلام في كل ولاية من ولايات نيجيريا بأسرها، يحملون راياتها بالدفاع عنها بأقلامهم السيالة حينا، وفي مجالس مواعظهم الفعالة أحيانا أخرى، فانتشر بذلك العلم والإسلام والطريقة التجانية إلى البقاع المعمورة في نيجيريا كلها. ولا أدل على ذلك من موقف الشيخ آدم عبد الله الإلوري من هذا الأمر حين قال: "لقد عرفنا الإسلام في هذه البلاد – نيجيريا – على أيدي رجال صوفيين، وتعلمنا العربية والثقافة الإسلامية من مشائخ صوفيين، وتربينا تربية دينية من آباء صوفيين، فلا نطيب نفسا، ولا نقر عينا أن نكافئ حقوقهم علينا بالعقوق والعصيان"[26].

الهوامش:

1 – صالح موسى إبراهيم: المرشد في التاريخ الإسلامي، مطابع شركة الحكمة، كنو 1987، ج4، ص 47.

2 – مقالة قدمها الشيخ آدم عبد الله الإلورى في الندوة الصوفية بمناسبة عيد الأربعين عاما من تأسيس مركز التعليم العربي الإسلامي بعنوان: دور التصوف والصوفية، عام 1990، ص 7.

3 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا والشيخ عثمان بن فوديو الفلاني، منشورات مركز التعليم العربي الإسلامي بأغيغي، ط.2، لاغوس 1978، ص 41 – 2.

4 – آدم عبد الله الإلوري: توجيه الدعوة والدعاة في نيجيريا وغرب أفريقيا، مطبعة الأمانة، القاهرة 1979 م.

5 – المرجع نفسه، ص 79 – 80.

6 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا، ص 44.

7–نفسه.

8 – علي أبو بكر: الثقافة العربية في نيجيريا من 1750 إلى 1960، مؤسسة عبد الحفيظ البساط، ط.1، بيروت 1972، ص 200.

9 – المرجع نفسه، ص 201.
10 – شيخ عثمان كبر: الشعر الصوفي في نيجيريا، دار النهار، القاهرة، ص 103 – 104.
11 – الحاج كولخ: تحفة المجذوب في مدح المحبوب، ص 1 – 6.
12 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا، ص 122 – 123.
13 – آدم عبد الله الإلوري: تاريخ الدعوة إلى الله بين الأمس واليوم، مكتبة وهبة، ط.3، القاهرة 1988، ص 199 – 200.
14 – إبراهيم بن عبد الله الكولخي السنغالي: نزهة الأسماع والأفكار في مديح الأمين، الجزء الأول، قام بطبعه الحاج محمد بن الحاج عبد الرحمن، ص 220 – 221.
15 – علي أبو بكر: الثقافة العربية في نيجيريا، ص 157.
16 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا والشيخ عثمان بن فوديو الفلاني، ص 64.
17 – محمد الأمين عمر: الشيخ أبو بكر عتيق وديوانه هدية الأحباب والخلان، مطابع الزهراء، القاهرة، ص 26.
18 – د. موسى عبد السلام مصطفى أبيكن: الشيخ عبد الله يوسف اللكوجي ومساهمته في الأدب العربي النيجيري، ص 8.
19 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا، ص 141 – 142.
20 – آدم عبد الله الإلوري: لمحات البلور في مشاهير علماء إلورن، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 45.
21 – نفسه.
22 – شعر واكا، فن يحتل في المجتمع الإلوري مكانة مرموقة لصلته بالإسلام الذي هو دين أهل إلورن ولارتباطه بحياتهم أيما ارتباط، فهو بلا أدنى شك أقرب إلى الشعب، وأكثر تعبيرا عن حياتهم من أي فن شعبي آخر. لمزيد من المعلومات انظر، د. مشهود محمد محمود جمبا: واكا إلورن، ط.1، ص (ك).
23 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام في نيجيريا، ص 142.
24 – موسى سليمان: الحضارة الإسلامية في نيجيريا، ط.1، 2000، ص 9.
25 – فضل كلود الدكو: الثقافة الإسلامية في تشاد في العصر الذهبي لإمبراطورية كانم من 600 – 1000 هـ، منشورات الكلية الإسلامية، ط.1، 1998، ص 137.
26 – آدم عبد الله الإلوري: الإسلام اليوم وغدا في نيجيريا، مكتبة وهبة، القاهرة 1985، ص 120.

شعر الغزل عند الشاعرات الأندلسيات وشاعرات التروبادور

د. وفاء بنت إبراهيم السبيل
جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، السعودية

الشاعرات الأندلسيات ظاهرة أدبية وفنية واضحة في الشعر الأندلسي، حيث بلغ عددهن ما يقارب خمساً وعشرين شاعرة[2] ويشكل شعر الغزل ثلث شعرهن[2]. وهذا عدد كبير إذا قارناه بالشاعرات العربيات في العصور الأدبية المختلفة. وفي هذا البحث تم اختيار أهم شاعرات الغزل اللاتي ظهرن في العصر الأندلسي منذ بداياته. أما شاعرات التروبادور أو كما يسمين بالتروبيريتس (Trobairits) في البروفنسال، فهن سيدات ركع تحت أقدامهن شعراء التروبادور؛ إنهن زوجات وبنات نبلاء أوسيتانيا (Occitania). ولا يشك الباحثون في أن كل الشاعرات يعرفن شعراء التروبادور وعشن بينهم. فالشاعرة تيبورز (Tibors) وهي من أوائل شاعرات التروبادور أخوها الشاعر (Raimbaut d'Orange)، وماريا دي فنتادور (Maria de Ventadorn) متزوجة من الفيكونت (Ebles) وهو أيضا من شعراء التروبادور، وغيرهن كثير[3]. فلقد نشأن في ظل هذا اللون من الشعر منذ فترة ازدهاره إلى أن أفل نجمه، وعشن في المراكز التي ظهر فيها هذا الشعر وتطور، وهن النموذج الأمثل للمعشوقة السيدة (domna) في شعر رجال التروبادور. وقد برزت فرضيات كثيرة تسعى إلى إثبات تأثر شعراء التروبادور بالشعر العربي الأندلسي؛ من أشهرها نظرية التأثير العربي والتي تبناها بعض أولئك الباحثين وسعوا إلى إثباتها، من خلال تتبع العلاقة بين أوروبا والحضارة العربية الإسلامية في الأندلس أو عبر الحروب الصليبية. وهذه النظرية تعيد شعر التروبادور في شكله ومضمونه إلى تأثره بالشعر العربي في الأندلس والجزيرة العربية حيث تغنى الشعراء بمحبوباتهم[4]. وبعض الدراسات تعد شعر شاعرات التروبادور صوتاً للمرأة (chansons de femme) وهو الشعر الذي يمثل حالة المرأة في الحب، وهو المقابل لـ(courtly love lyric) عند الشعراء[5]. وقد نشطت حركتهن الشعرية في الفترة ما بين 1170-1260م، أي بعد جيلين من شعراء التروبادور، وكانت ظروف مجتمعية خاصة

بالبلاط الأوسيتاني (occitan court) هي التي أظهرتهن والتي لا تمثل حال المرأة في بقية أوروبا في ذلك الوقت. وعدد قصائدهن يتفاوت حسب المجموعات الشعرية، فبعضها تصل إلى 23 قصيدة، وبعضها 46 قصيدة، وأخرى تصل إلى 49 قصيدة. كما أن عدد الشاعرات يتراوح ما بين الثمان والأربع عشرة شاعرة حسب اختلاف المصادر[6]، ويعزى هذا التفاوت إلى أن بعض القصائد يظهر فيها صوت المرأة ولكنها مجهولة لا يعرف المؤلف فيحتمل أن يكون امرأة أو رجلا[7].

وباستقراء شعر الأندلسيات وشاعرات التروبادور تظهر جوانب كثيرة مشتركة، تبعث على التساؤل في فكرة التأثر والتأثير سواء كان مباشراً أو غير مباشر. وهذه الورقة ستدرس مختلف تجليات التأثير والتأثر، سواء على مستوى المواضيع والمعاني الشعرية أو في مستوى المباني والأساليب بدءاً من اللغة والمعجم فالصورة وصولاً إلى بناء النص الشعري.

1 – موضوعات الشعر ومعانيه:

تتعامل الشاعرة الأندلسية بندية مع حبيبها، وتفصح عن الحب والعشق للحبيب وتظهر اللوعة دون خوف أو خجل. إنها تتغزل بحبيبها مثلما يتغزل الشاعر بحبيبته. تقول حفصة بنت حمدون[8]:

لــي حبيــبٌ لا يَنْثَنــي لعتــاب ... وإذا مــــا تركتــــهُ زادَ تيهـــا
قالَ لي هل رأيتِ لي منْ شبيهٍ ... قلتُ أيضاً و هلْ ترى لي شَبيها

"إنها معادلة طريفة في دنيا الحب بين حبيبين متأبٍ كلاهما على الآخر، فأبت حفصة أن تنزل له عن كبريائها فكانت هذه المخالصة الأولى من نوعها صدر شعراً من قريحة شاعرة محبة"[9]. وتفعل الأمر نفسه شاعرة التروبادور، فنجدها تبوح بحبها وتعاتب وتشكو ألم الفراق وتصرح بما تحس مثل الشاعر، بل إنها في إحدى القصائد تكرس للمساواة بين المرأة والرجل في حبهما حيث لا فرق بينهما، في المقاطع التبادلية بين الحبيب والحبيبة[10]:

Dompna, sai dizon de mest nos
Que, pois que dompna vol amar
Egalmen deu son drut onrar
Pois egalmen son amoros;

سيدتي، هنا الناس يقولون

إنه عندما تريد المرأة أن تحب
فإنها تساوي حبيبها في الشرف
لأنهما متساويان في الحب
فلا فروقات ولا طبقية في الحب
وفي مقطع آخر تقول[11]:

E respon vos de la dompna breumen
Que per son drut deu far comunalmen
Cum el per lieis, ses garda de ricor:
Qu'en dos amics non deu aver maior.

جوابي هو إن السيدة
يجب أن تقدم لحبيبها
ما يقدمه لها، دون اعتبار للرتبة
فبين المحبين لا حكم لأحدهما على الآخر

فالسيدة تعامل حبيبها كما يعاملها ففي الحب لا توجد طبقية، وهذا موقف غريب على المرأة فى ذلك الوقت التى لم تكن تحظَ بالمكانة المرموقة كما هى الأندلسية إلا بعد احتكاك رجال الفكر الأوربيين والشعراء البروفنسيين في جنوب فرنسا بأدباء الأندلس وشيوخها[12].

وقد تشابهت الموضوعات والمعاني الشعرية التي طرقتها شاعرات الأندلس وشاعرات التروبادور. فنجدهما تطرقان باب الغزل الصريح وتعبران عنه بحرية. فلا تخجل الشاعرة من التعبير عن رغباتها الحسية تجاه الحبيب والتصريح بها دون تعريض. تقول حفصة الركونية لحبيبها الوزير أبي جعفر[13]:

أزورك أم تـزور فـإن قلبـي ... إلـى مـا تشـتهي أبـداً يميـلُ
وقد أمّلت أن تظمأ وتضحي ... إذا وافـى إليـك بـي المقيـلُ
فثغــري مــوردٌ عــذبٌ زلالُ ... وفــرع ذؤابتــي ظــل ظليــلُ
فعجّـل بـالجوابِ فمـا جميـلٌ ... إبـاؤك عـن بثينـة يـا جميـلُ

إنها تستعجله في الرد على طلبها، وتغريه بقبلاتها التي سينهل منها العذب الزلال، وبحضنها حيث سيظله شعرها الغزير!!

ونجد عند شاعرة التروبادور الأمر نفسه[14]:

Bels amics avinens e bos,
Cora.us tenrai en mon poder?
E que jagues ab vos un ser
E qu'ie.us des un bais amoros;
Sapchatz, gran talan n'auria
Qu'ie.us tengues en luoc del marit.

أيها الصديق الوسيم الفاتن اللطيف
متى تكون تحت سيطرتي؟
لو أستطيع أن أستلقي إلى جانبك ولو ساعة
وأعانق حبك...
اعلمْ إنني سأمنح أي شيء
مقابل أن أجعلك زوجا لي

إنها تدعوه صراحة إلى بيتها وتتساءل متى يمكنها أن تفعل ذلك. بل إنها تعد بأنها ستبذل كل ما في وسعها لتجده قربها.

ويكثر الحديث عن الرقيب والواشي لدى الشاعرات الأندلسيات، ذلك الذي يفسد لحظات الحب السعيدة ويسعى دائما لإفساد العلاقة. ها هي أم الكرم بن صمادح تتمنى خلوة مع حبيبها بعيداً عن عين الرقيب(15):

ألا ليت شعري هل سبيلٌ لخلوة ينـزه عنهـا سـمعُ كـل مراقـبِ
ويا عجباً أشتاقُ خلوةَ من غدا ومثواه ما بين الحشا والترائبِ

وتقول نزهون الغرناطية تصف ليلة من ليالي مباذلها وقد غاب عنها الرقيب(16):

لله درُّ الليـــالي و مـــا أحيســـنها ومـــا أحيســـن منهـــا ليلـــة الأحـــدِ
لو كنتَ حاضرنا فيها و قد غفلت عـينُ الرقيـب فلـم تنظـر إلـى أحـدِ
أبصرتَ شمسَ الضحى في ساعدي بـل ريـم خازمـة فـي سـاعدي أسـدِ

ونجد الفكرة نفسها عند شاعرة التروبادور حيث تسمي الرقيب أو الواشي(17) (Lauzengiers)، وهذا الواشي أحيانا يكون موظفا من قبل الزوج الغيور ليتجسس على زوجته، وهو الشخصية المراقبة التي تُظهر صعوبة الحصول على الخصوصية في البلاط(18):

Fin ioi me don alegranssa,
Per qu’eu chan plus gaiamen,
E no m’o teing a pensanssa,
Ni a negun penssamen,
Car sai que son a mon dan
Fals lausengier e truan,
E lor mals diz non m’esglaia:
Anz en son dos tanz plus gaia.

المتعة تجلب لي سعادة عظيمة
مما يجعلني أغني بابتهاج
ولا يزعجني أبدا
أو ينزل من معنوياتي
هؤلاء الرقباء الحقيرون
هناك يحاولون إيذائي
أحاديثهم الشيطانية لا ترعبني
إنها بالعكس تضاعف ابتهاجي

فالسعادة والبهجة التي يمنحها الحب لها لا يفسدها الرقيب الواشي الذي يترصد لها ليؤذيها بل بالعكس هو يضاعف من بهجتها وانطلاقها. وتعبر شاعرة التروبادور عن ذاتها، ولا تتقمص دورا أو شخصية غير شخصيتها لذا فإن تجربة كل شاعرة فريدة في ذاتها: فبعضهن سعيدات وبعضهن تعيسات، وأخريات لديهن عزة وفخر في علاقتهن مع الحبيب، وأخريات متبلدات غير مباليات!

تعبر كونتيسة ديا (1140م) (Countess of Dia) عن جرحها في حبها[19]:

A chanter m’er de so qu’ieu non volria,
Tant me rancur de lui cui sui amia,
Car l’am mais que nuilla ren que sia;
Vas lui no.m val merces ni cortesia,
Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,
C’atressi.m sui enganad e trahia
Com degr’esser, s’ieu fos desavinens.

رغم أنني أفضل السكوت إلا إنني سأغني:

عن المرارة التي أحسها تجاهه
الذي أحبه أكثر من أي شيء
لا تجدي معه رحمتي وحسن سلوكي،
جمالي، وفضائلي، وذكائي
لقد خُدعت واحتيل علي
كما لو أنني كريهة بمعنى الكلمة

إنها تشعر بالمرارة التي أخرجتها من صمتها لتتحدث عن حبيبها الذي فاق حبها له كل شيء، ولكنه خدعها وخانها وتركها رغم ما تملكه من رحمة وخلق حسن وجمال وذكاء! تماما مثلما أحست ولادة عندما مال ابن زيدون إلى جاريتها السوداء[20]:

لو كنتَ تُنصفُ في الهوى ما بيننا ... لـم تهـوَ جـاريتي ولـم تتخيـرِ
وتركـت غصـناً مثمـراً بجمالـهِ ... وجنحـتَ للغصـنِ الـذي لـم يُثمـرِ
ولقـد علمـتَ بـأنني بـدرُ السـما ... لكـنْ ولعـتُ لشـقوتي بالمشـتري

إن شاعرة التروبادور تشبه الشاعرة الأندلسية فهي تحب وتعلن حبها كحفصة الركونية وأم الكرام بنت المعتصم بن صمادح، وهي تغضب وتعاتب كولادة بنت المستكفي، وهي تصف ليالي الحب ومباذله مع الحبيب مثل نزهون الغرناطية.

وتشتكي الشاعرة ألم الفراق، فتصفه الغسانية البجانية بقولها[21]:

أتجـزعُ أنْ قـالوا سـترحلُ أظعـانُ ... وكيف تُطيقُ الصبرَ ويحكَ إذ بانوا
فمـا بعـدُ إلا المـوتُ عنـد رحـيلهمْ ... وإلا فصـبرٌ مثـلُ صـبرٍ وأحـزانُ
عهدتهمُ والعيشُ فـي ظلِ وصلِهم ... أنيقٌ وروضُ الوصلِ أخضرُ فينانُ
فيا ليتَ شعري والفراقُ يكونُ هلْ ... يكونونَ من بعدِ الفراقِ كما كانوا؟

كأن الموت حل بعد رحيلهم، ولا مفر منه إلا بتجرع الصبر الذي يشبه الصبر مرارة! وتذكر حلاوة العيش في ظل وصلهم. وتعبر شاعرة التروبادور عن لوعة الفراق كالشاعرة الأندلسية، حيث الجزع من الفراق، وكأن الموت قد حل بعد الرحيل. تقول بعد أن تسبب الوشاة في فراق حبيبها[22]:

An mes mon cor et en granda error
Li lauzengier e.i fals devinador,

Abaissador de joi e de joven;
Quar vos qu'ieu am mais que res qu'el mon sia
An fait de me departir e lonhar,
Si qu'ieu no.us puesc vezer ni remirar,
Don muer de dol, d'ira e feunia.

أولئك الذين يضعفون البهجة والشباب
أثقلوا قلبي بالمعاناة والهموم
جعلوه مثقلا بالحسرة
ولأنه لا أمل في رؤيتك من جديد
فإنني أموت أسىً وغضباً وغيظاً.
فعندما فقدت الأمل في رؤية حبيبها
ستموت أسىً وغضباً وغيظاً!

ويمكن لهذه القصائد أن تكون وثائق لمعرفة وضع المرأة في ذلك العصر: فإذا كان الأمر واضحا بالنسبة للأندلسيات فإنه بالنسبة لشاعرات التروبادور الصوت الأول للمرأة الذي يعبر عن مشاعرها وأحاسيسها بما يسمى بـ(fin'amors)، أو الحب الطاهر[23] وهو مقابل (courtly love) عند شاعر التروبادور أو ما يسمى بالحب البلاطي[24]. ولكن الشاعرة تظهر لنا الجانب الآخر من القصة حيث كان لا يسمع إلا صوت الشاعر الرجل؛ إنها تعطي الجانب الآخر للقصة. وشاعرة التروبادور تكتب عن تجربتها الشخصية لا عن علاقة غرامية يسعى شاعر التروبادور إلى تخليدها، لذا غابت شخصية الفارس في شعرهن، وملن إلى نقل حقيقة مشاعرهن، تقول كاستيلوزا (1200م) (Castelloza) وهي زوجة أحد النبلاء الذين شاركوا في الحرب الصليبية الرابعة[25]:

Amics, s'ie.us trobes avinen,
Humil e franc e de bona merce,
Be.us amera, quan era m'en sove
Que.us trob vas mi mal e felon e tric;

أيها الصديق لو كنت أظهرت اهتماما
حلما، إخلاصاً، وإنسانية
كنت أحببتك دون تردد؛

ولكنك كنت حقيرا وخبيثاً ونذلاً.

لا تبحث المرأة عن التبجيل ولكن عن الاهتمام والحب. والحب في شعرهن مختلف عنه عند الشاعر الرجل. لم تكن المرأة في شعرهن سيدة مقدسة (midon) كما صورها الرجل؛ إنها تسعى بجهد لتحصل على اهتمام الرجل، بل ربما سخرت موهبتها الشعرية لتلفت انتباهه وتحصل على اهتمامه. وتحب الشاعرة كما تظهر بعض القصائد رجلا غير من ارتبطت به، فهو إما يعمل في البلاط، وقد تكون نبيلة وهو من العامة، أو من مقاطعة قريبة. كما تتحدث الشاعرة عن سلطة الحب التي تتجاوز كل القوانين المجتمعية في ذلك الوقت. ويكثر أيضا الحديث عن موضوع الإخلاص في الحب عندهن وهو ما لا نجده بهذا القدر من الإلحاح عند الأندلسيات؛ فالشكوى من عدم إخلاص الحبيب وزوال الثقة كثير في شعرهن[26].

2 – لغة الشعر:

يتسم شعر الغزل لديهن جميعا بالرقة: رقة الطباع والمشاعر. فشاعرات الأندلس يملن إلى استخدام معجم شعري عاطفي، فتتكرر لديهن ألفاظ الحب مثل: حبي، الحب، لوعة الحب، حبيب، وجد، صب، رام، قلبي، أغار، والهة، عشقت، هام، الغرام، شغف الفؤاد، كلفت بكم، أهواه، أشتاق، الشوق، التشوق. وألفاظ الفراق مثل: الصبر، تظمأ، نازح، ينساكم، موجع القلب، الحزن، أشجاناً، أبكي، حنيناً، الحنين، بكى، انفصال، يأس، الهم، الممات، الموت، وحشة، ودعتهم، ودع، فراقكم، التفرق، فارقني، هجران، يشكو، البين، البعد، النوى، بعدك. وألفاظ العتاب: عذري، الملامة، عتاب، اعتذاري، الذنوب.

وهو معجم شبيه بمعجم شاعرات التروبادور حيث نجد من ألفاظ الحب: الحب البلاطي[27]، الحب، عاطفة، تعلق، القلب، أبادله الحب، الحبيب، أصابه الذهول، يعاني، نادم، يرتجف. ولكن اختلفت شاعرات التروبادور عن الأندلسيات بمعجم الشكوى من الحبيب وعدم وفائه؛ حيث تكثر الألفاظ التي تظهر انعدام الثقة بين الحبيبين والخوف من الخيانة وترك المحبوب والتحول عنه مثل: مخلص، يخون، خدع، غش، يخدع، غفران، يتحسر على الخيانة، إخلاص، ينتهك، خليلة، غير مخلص، خائن، متقلب، زائف. ويصحب ذلك ألفاظ أخرى تشي بردة فعل الشاعرة تجاه هذا الوضع: المرارة، والوجع، والغضب، والندم، والنسيان، والعزاء.

ولغة الشعر تأتي في كثير من الأحيان مباشرة بعيدة عن الغموض، وذاتية

تفضي بتجربة وعواطف الشاعرة وكأنها مذكرات شخصية. ورغم صراحة الأندلسية في التعبير عن عواطفها دون خوف؛ نجد شاعرة التروبادور تصرح برغبتها بالحبيب (خاصة الرغبة الحسية) إلا أنها تلف ذلك بشيء من الغموض الذي ربما يحميها، خاصة أن ذلك الحبيب تلتقي به وتبادله الحب بطقوس تحيط بها السرية التامة والبعد عن الرقباء. كقولها[28]:

Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir
Qe anc no fo q'eu estes ses desir
Pos vos conosc ni.us pris per fin aman,
Ni anc no fo q'eu non agues talan,
Bels dous amics, q'eu soven no.us veses,

أيها الصديق الجميل اللطيف، أستطيع أن أقول لك بكل صدق
لم أكن يوما دون رغبة
منذ أن التقيت بك، وجعلتك حبي الحقيقي،
ولم أفقد يوما الأمنية،
أيها الصديق الجميل اللطيف، بأن أراك دائما.

إنها ترغب به منذ أن رأته واتخذته حبيبا لها، وتتمنى أن تراه أكثر. إنه تصريح يشوبه الغموض، فنشك هل هي قابلته حقيقة أم هي أمنية بأن تقابله وتراه. ويسمى ذلك: الغموض من أجل حماية النفس[29]، لأنها تحمي نفسها حتى لا يشك فيها. ومثلها التي تتمنى أن ترى حبيبها، فلا ندري أحقا هو أم مجرد أمنية[30].

3 – الصورة:

لا تغيب الصورة الفنية في شعرهن، ولكنها أكثر وأعمق وتأتي مركبة عند الأندلسيات. وتستعير الأندلسية من الطبيعة صورها، وتبني قصيدتها على صورة موحدة توظف فيها مكونات الطبيعة فكأننا أمام لوحة طبيعية واحدة، تناغمت فيها كل الأجزاء لتنقل لنا حالة الحب عند الشاعرة، تقول[31]:

قـدم الليـل عنـد سـير النهـار — وبدا البدر مثل نصف سوار
فكـأن النهـار صـفحة خـد — وكـأن الظـلام خـط عـذار
وكـأن الكـؤوس جامـد مـاء — وكـأن المـدام ذائـب نـار
نظـري قـد جنـى علـي ذنوبـاً — كيف مما جنته عيني اعتذاري

يــا لقــوم تعجبــوا مــن غــزال	حــائر فــي محبتــي وهــو جــاري
ليـت لـو كـان لـي إليـه سـبيل	فأقضــي مـن الـهـوى أوطـاري

الليل والنهار مشخصان فأحدهما يقدم والآخر يسير، وذلك أول الشهر عندما كان القمر هلالا فهو نصف سوار. وتغير كل شيء ولم يعد كما هو فالكأس ماء قد تجمد والخمر نار مذابة تجاري حالة الشوق والوله عند الشاعرة، ولا سبيل لوصل الحبيب رغم قربه. والحبيب هنا هو الذي يوصف بالغزال، وهي صورة خاصة بالمرأة ولكن الحال انقلبت هنا. ويتكرر تصوير الحبيب بالغزال في موشحة نزهون الغرناطية في "مرحبا بالزائر الحلو"[32]:

يــا لــه مــن شــادن صــيرني	رهـــن أشـــجاني
لــم يــدع فـــي الحــور منـــه	عنـــد رضـــوان
مربـي فـي ربـرب مـن سـربه	تقطـــف الزهـــرا

هذا الشادن (ولد الظبية) فاق جماله الحور العين، مر في ربرب (قطيع من الظباء) يقطف الزهرا. وهي كلها صور مستوحاة من الطبيعة.

أما شاعرة التروبادور فتأتي الصورة عندها عرضاً ولا تشتغل عليها، ويمكن أن نعزي ذلك إلى الفرق بين تجربتي الأندلسية والتروبادور من حيث امتدادها التاريخي ورصيدها الشعري. كما أن شاعرة التروبادور غالباً ما تغني في الوقت الذي تقول فيه الشعر كما وضحت ذلك بعض الدراسات التاريخية. وكان شائعاً في تقاليد الشعر آنذاك أن يستعير الشاعر البناء أو الفكرة أو بعض الموتيفات أو الصورة من شاعر آخر ولا يعد ذلك سرقة، بل إنه يمكن أن يعدل فقط في قصيدة سابقا ويحتفظ بكثير من مكوناتها[33].

ومن الصورة العرضية لدى شاعرة التروبادور تصوير الواشي بالغراب[34]:

Mas una gens enojosa e fera,
Cui gautz ni bes ni alegrers non platz,
Nos guerrejan, dan mos cors es iratz,
Quar per ren als sense vos non estera;

غراب ما، قاسي ومزعج،
يعارض المتعة والسعادة والقبلات،
إنه حرب ضدنا، تجلب الغضب لقلبي؛

لأنني أرفض العيش دونك.

وهي صورة بسيطة جدا بعيدة عن التعقيد ومستمدة أيضاً من الطبيعة، فهذا الغراب المزعج يقف حائلا بين متعتها وسعادتها مع الحبيب، بل إنه حرب ضدهما مما يملأ قلبها غضبا وغلا عليه. ويصور الواشي أيضاً بأنه كالغيوم التي تجمعت فحجبت أشعة الشمس[35]:

Qu’ist son d’altrestal semblan
Com la niuols que s’espan
Qe.l solels en pert sa raia,

إنهم كسحابة تنمو
وتتضخم حتى
تفقد الشمس أشعتها.

وتعبر أخرى عن غضبها من حبيبها الخائن حتى كأن جسدها اشتعل ناراً[36]:

Qu’a pauc lo cors totz d’ira no.m abranda,
Tan fort en sui iratz.

أنا غاضبة جداً حتى أن جسمي
كله يشتعل ناراً.

4 - بناء النص الشعري:

معظم قصائد الشاعرات الأندلسيات الغزلية مقطعات شعرية قصيرة[37]، وليس واضحا إن كانت بنيت على هذا الشكل أم أنها لم تصلنا القصائد كاملة. وهناك من الشاعرات من كتبت على نظام الموشحة، وهي نزهون الغرناطية في "مرحبا بالزائر الحلو"[38]. وقد بنيت تلك الموشحة على خمسة أقفال، وخمسة أدوار، وهي موشحة كما يبدو من النوع الأقرع الذي يبدأ بالدور مباشرة.

وقد تأثر شعراء التروبادور بالبناء الفني للموشح والزجل الأندلسي[39]، ومن ثم يمكننا القول بأن شاعرات التروبادور سرن على الطريق نفسه. "وتتألف قصيدة التروبادور عادة من ست مقطوعات وكل مقطوعة من جزئين: الأول يسمى الغصن ويتكون من ثلاثة أشطار أو أكثر تنتهي بقافية متماثلة، والثاني القفل الذي يتكون من شطر أو شطرين تتفق قافيته مع نظيره في كل مقطوعة والقفل النهائي في آخر

مقطوعة هو الخرجة"[40].

ولا تسير شاعرات التروبادور على هذا النمط البنائي المعهود، فقد تخرج أحيانا عليه وتستبدل الشاعرة[41] المقاطع المتبادلة بقصيدة من جزئين الأول يظهر فيه صوت الرجل وهو من ثلاثة مقاطع، والثاني يظهر فيه صوت المرأة وهو من مقطعين. وأحيانا تكون القصيدة كلها لصوت واحد، صوت الحبيب أو الحبيبة. كما في قصيدة (Bieiris de Roman) حيث جعلت القصيدة من الحبيب إلى حبيبته السيدة ماريا[42]. وهي تشبه بذلك أغنية الحب (canso)[43] الشائعة بين الشعراء التي يتغنى الشاعر فيها بحبه وحبيبته ويصف فيها معاناته.

وقد كتبت إحداهن مقدمة لقصيدتها (razo) تحكي حكاية الحب التي تتناولها في قصيدتها كما فعلت ماريا دي فنتادور[44]. وهذا شائع عند الشعراء حيث يقدم الشاعر حكاية نثرية يسمعها الجمهور قبل أن يغني قصيدته.

ختاما: يمكننا القول إن هناك تشابه كبير بين غزل الأندلسيات وغزل التروبيريتس أو شاعرات التروبادور؛ تشابه في المضامين التي تناولنها في تجربة الحب الشعرية، وتشابه في المعجم الشعري وتشابه في مصدر الصورة الفنية، وأحيانا في البناء خاصة عندما توظف الأندلسية الموشحة. وهذا التشابه وإن شابه شيء من الاختلاف في بعض التفاصيل إلا أنه يؤكد أهمية السؤال الذي قامت عليه هذه الورقة في إمكانية وجود علاقة تأثر وتأثير بين التجربتين الشعريتين يدعمها منطقياً العلاقات التاريخية بين البيئتين الأندلسية والأوكسيتانية في جنوب فرنسا في القرون الوسطى.

الهوامش:

1 – ركاد خليل سلمان مبروك: صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دراسة تحليلية ونقدية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين،2011م، ص 42.

2 – واقدة يوسف كريم: شعر المرأة الأندلسية من الفتح إلى نهاية عهد الموحدين، ص 142.

3 – Meg Bogin: The woman troubadours, W.-W. Norton & Company, NY, 1980, p. 64 .

وقد ذكرت المجموعات الشعرية التي جمعت شعرهن بأن عدد ما جمع يصل إلى 20 شاعرة بالإضافة إلى القصائد المجهولة التي تمثل صوت الشاعرة المرأة.

4 – من هؤلاء الباحثين:

Roger Boase: The Origin and meaning of courtly love: a critical study of

European scholarship, Manchester, 1977; Maria Rosa Menocal: close encounter in medieval Provence, Spain Role of the birth of troubadour poetry.

5 - Eglal Doss-Quinby & others: Songs of the women trouveres, Yale University Press, New Haven, 2001, p. 7.

6 - المرجع السابق، ص 27.

7 - انظر مقدمة:

Matilda Bruckner & others: Songs of women troubadours.

8 - عبد الملك بن سعيد: المُغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط.2، مصر 1964م، 38/2، أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالله، مطبعة السعادة، مصر 1949م، 21/6.

9 - مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، دار العلم للملايين، ط.12، بيروت 2008م، ص 137.

10 - Meg Bogin: The woman troubadours, p. 101.

11 - Ibid, p. 99.

12 - محمد عباسة: حب الآخر في الشعر الأندلسي والبروفانسي، مجلة حوليات التراث، العدد الرابع، سنة 2005، جامعة مستغانم، الجزائر.

13 - نفح الطيب، 310/5.

14 - Meg Bogin: The woman troubadours, p. 89.

15 - ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 203/2.

16 - المقري: نفح الطيب، 34/6.

17 - Meg Bogin: The woman troubadours, p. 91.

18 - Ibid.

19 - Ibid, p. 85.

20 - المقري: نفح الطيب، 336/5 - 337.

21 - المصدر نفسه، 22/6.

22 - Meg Bogin: The woman troubadours, p. 131.

23 - وهما مصطلحان يحيلان إلى الشعر الذي يعبر عن صوت المرأة، انظر:

Matilda Bruckner & others: Songs of women Troubadours, Garland Publishing, Inc, Ny, 2000, p. 33.

24 - Matilda Bruckner & others: Songs of the women troubadours, p. 7.

25 - Matilda Bruckner & others: The woman troubadours, p. 119.

26 - للتفصيل في موضوع وصف علاقة الحب وانعدام الثقة انظر مقدمة:

Matilda Bruckner & others: Songs of the women Troubadours.

27 - Courtly love.

28 - Matilda Bruckner & others: Songs of the women troubadour, p. 139.

29 – المرجع السابق، المقدمة xxix.

30 – انظر المثال، ص 5.

31 – المقري: نفح الطيب، 2/ 146 – 147.

32 – ديوان الموشحات الأندلسية، جمع سيد غازي، دار المعارف، الإسكندرية 1975، 511/1 – 552.

33 – Matilda Bruckner & others: Songs of women troubadours, p. 14-15.

34 – Meg Bogin: The woman troubadours, p. 159.

35 – المرجع السابق، ص 91.

36 – Meg Bogin: The women troubadours, p. 103.

37 – المقطعة الشعرية: تتكون أبياتها من 3 – 6 أبيات. محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، ط1، 1993م، ص 40.

38 – ديوان الموشحات الأندلسية، جمع سيد غازي، 511/1 – 552.

39 – تناولت هذا الموضوع في: دورة السونيته من القصيدة العربية القديمة حتى القصيدة العربية الحديثة، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العدد الخامس، سبتمبر 2012م.

40 – دورة السونيته من القصيدة العربية القديمة حتى القصيدة العربية الحديثة، ص 155.

41 – شاعرة مجهولة:

Meg Bogin: The woman troubadours, p. 157 – 158.

42 – Meg Bogin: The woman troubadours, p. 133.

43 – Matilda Bruckner & others: Songs of women troubadours, xvi.

44 – Meg Bogin: The woman troubadours, p. 99.

حركة التصوف في بجاية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين

د. خالد بلعربي
جامعة سيدي بلعباس، الجزائر

التصوف من الظواهر البارزة التي طبعت الحياة الاجتماعية في المغرب الأوسط خلال القرنين (6 و7 هـ – 12 و13 م) وعلى الرغم من أهمية الموضوع، فإنه لم يحظ بما يليق من مكانة في الدراسات التاريخية التي أرخت للمغرب الأوسط، فباستثناء كتاب واحد على الأقل حول التصوف في الجزائر خلال القرن السادس والسابع الهجريين (12 – 13م)، فإننا لا نكاد نعثر على دراسات أخرى تمكنت من اختراق دياجير هذا الموضوع الذي يعتبر عنصرا مهما من عناصر التراث الإسلامي، وكحركة تستهدف تعميق المضامين الروحية[1]، كان لها تأثير عميق في مجرى الحياة اليومية لسكان بجاية في العصر الوسيط، ولا غرو حيث عد الموضوع من اختصاص السوسيولوجيين والأنثروبولوجيين أكثر من المؤرخين، بينما هو في واقع الأمر نتاج اجتماعي وإفراز لأوضاع تاريخية، وواقع يزخر بالتناقضات، وهو ما جعل أحد الباحثين في حقل الدراسات المتعلقة بالإنتاج المناقبي يرى بأن "التصوف إيديولوجية أزمة أنتجها مجتمع متأزم"[2] وأن انتشار كتب المناقب مرتبط أشد الارتباط بالأزمات الاجتماعية والمذهبية وكذا الانتكاسات العسكرية والسياسية[3].

وإذا كان أثر الأزمة في ظهور التصوف مسألة لا يرقى إليها الشك، فإن لفيفا من الباحثين الأوروبيين عالجوا الموضوع بمنظوراتهم الخاصة، فقد اعتبر ألفرد بل (Alfred Bel) أن الظاهرة الصوفية جاءت كنتيجة لحالة البذخ والترف والتفسخ الذي انتاب المجتمع المغربي في عهد المرابطين[4]، وعزا لوبينياك (Loubignac) ذلك إلى الفشل الذي منيت به الثورات[5]، أما أنخيل جنثالث بالنثيا (A.–G. Palencia) فقد اعتبر الظاهرة امتدادا طبيعيا لحركة محمد بن عبد الله بن مسرة (ت 921 م) التي ذاع صيتها في الأندلس ثم المغرب منذ النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي[6].

وهذه الدراسات على كثرتها نجدها تفتقر إلى الشمولية حين عالجت ظهور التصوف في المغرب وبالتالي فإن حركة التصوف بالمغرب الأوسط خلال هذه الفترة لا يمكن اختزال عوامل نشأتها في هذه الآراء فقط، لأنها ظاهرة نتاج عوامل أخرى، داخلية وخارجية، وأزمة عميقة طالت جميع المجالات.

1 – الأزمة ودورها في ظهور التصوف:

فعلى المستوى الاقتصادي، شكل الاقتصاد حجر الزاوية في بجاية خلال هذه الفترة، اعتمد على الضرائب المفروضة على السكان، فضلا عن إمكانيات بجاية الزراعية والصناعية ثم علاقتها التجارية مع مختلف الدول التي عادت على الدولة بأرباح طائلة، فساد الثراء في بجاية(7)، لكنه لم يشمل كل طبقات المجتمع، إذ لم تستفد منه سوى طبقة التجار والأغنياء، بينما ظل السواد الأعظم من الرعايا يرزحون تحت نير الفقر، ويعانون من ألوان البؤس الاجتماعي(8)، وكرد فعل على هذه الأوضاع ظهرت في بجاية خلال هذه الفترة أفكار تدعو إلى التصوف، والزهد في المال والدنيا، وتمجيد الفقر وعدم إعطاء المال أدنى اعتبار ولدينا شهادات سجلها شاعر بجاية أبو عبد الله محمد بن الحسين القلعي (ت 673هـ – 1275م) في القرن السابع الهجري تتضمن تعبيرا واضحا عن الشعور العام بالإحباط واليأس من الدنيا والتخلي عنها بقوله(9):

تنافس الناس عن الدنيا وقد علموا ... أن المقام بها كاللمح بالبصر
وكل حي وإن طالت سلامته ... يغتاله الموت بين الورد والصدر

أما على الصعيد السياسي فإن احتكار الفقهاء للمناصب القضائية والعسكرية في بجاية(10) أدى إلى سيطرتهم على جميع المظاهر السياسية، فاستغلوا ذلك في تحسين مركزهم المادي بينما طال التهميش السياسي بعض القبائل التي كان لها دور كبير في بناء بجاية، لقد أدى هذا الأمر إلى ظهور هوة سحيقة بين المجتمع والسلطة وهو أمر كان يستدعى بروز قوى المتصوفة لإعادة التوازن، وإلغاء مبدأ التهميش السياسي(11).

وعلى الصعيد الأخلاقي، عرفت بجاية ظهور بعض الآفات الاجتماعية كغيرها من مدن المغرب الإسلامي الأخرى، فلا غرو أن تردت بعض السلوكات الأخلاقية، وشاعت المنكرات، وسادت كل مظاهر التفسخ والانحلال كتعاطي الزنا، وشرب الخمر، واختلاط الرجال مع النساء في الأماكن العامة(12)، وكلها تجليّات

يقرنها ابن خلدون بهرم الدولة[13] إن عجز الدولة في محاربة هذه الآفات، جعل عامة الناس المتدينين يتطلعون إلى قوى تقودهم إلى تطهير وسطهم الاجتماعي من هذه الآفات، مما أدى إلى ظهور شريحة المتصوفة حملت على عاتقها مسؤولية مكافحة هذه الآفات والحد منها، فدعت إلى العفة والزهد في شهوات البطن، والارتقاء بالإنسان من الخطايا والمعاصي إلى الأخلاق الفاضلة[14].

أما على الصعيد العام، فإن شيوع الكثير من المعتقدات في مختلف الأوساط الشعبية قد ساهم في انتشار التصوف، حيث أصبح أهل بجاية يعتقدون بقدرة الأولياء والمتصوفة في تغيير ما قدر من الحوادث النافعة أو المضرة، مثلما كان يحدث عند قبر أبي زكرياء يحيى الزواوي[15].

وإذا كانت الأزمة بكل تجلياتها على الصعيد الداخلي قد أفرزت حركة التصوف وشكلت المناخ الملائم لتوسعها، فمن الأمانة التأكيد على دور العوامل الخارجية في انتشارها واستفحالها، فطبقا لوحدة الظاهرة في العالم الإسلامي، وانتشار التصوف أولا في المشرق لا نستبعد أن يصل التيار الصوفي إلى مدن المغرب الإسلامي، ومن بينها بجاية وذلك بواسطة الحج أو طلب العلم وكذلك التجارة، فقد دخلت مجموعة كبيرة من المصنفات الصوفية المشرقية إلى بلاد المغرب مثل إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي، وكتاب الرعاية للحارث بن أسد المحاسبي، والرسالة القشيرية لأبي القاسم القشيري حيث تدارسها الناس في المجالس العلمية وقد ظل الاهتمام منصبا حول مصنفات الغزالي الذي مكن التصوف من أن يتبوأ مكانة هامة ضمن التيارات الفكرية الإسلامية ابتداء من القرن (6هـ - 12م)، فقد وجدت تعاليمه ونظرياته التصوفية التربة الخصبة في بلاد المغرب الإسلامي، فقد ألف عبد الرحمن بن يوسف البجائي في النصف الثاني من القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي كتاب "قطب العارفين ومقامات الأبرار والأصفياء الصديقين"[17] أحاط فيه بالفقه والتصوف، وإذا كانت العوامل الداخلية والخارجية قد ساهمت في انتشار التصوف ببجاية خلال هذه الفترة فلا سبيل لإغفال الرصيد التاريخي الذي سبق هذه الحقبة ومهد لها، تمثل ذلك في سيادة الزهد الذي كان يدعو إلى الانعزال عن الملذات الدنيوية والاعتكاف على العبادة، فهناك العديد من الأعلام الذين عاشوا حياة الزهد واشتهروا بأعمال الصلاح والخير في المغرب الأوسط مثل عبد الرحمن بن زياد الله الطبني (ت 401هـ - 1011م)،

وعلي بن محمد التذميري (ت 347هـ - 958م) ببونة، وأحمد بن واضح وغيرهم من المتصوفة.

2 - بجاية والتيارات الصوفية:

عرفت الحياة الثقافية والفكرية ببجاية خلال هذه الفترة بروز تيارات صوفية متنوعة نهل أصحابها من عدة مشارب، فاختلفت مواقفهم تجاه المجتمع، وهذه التيارات هي:

التصوف السني: يتميز ببساطته، وبعده عن الخوض في القضايا الفلسفية كالحلول والوحدة والاتحاد والإشراق[18]، ويمكن تصنيفه في ثلاثة اتجاهات، أولها صوفي نهج أصحابه التقشف والزهد في الدنيا والإقبال على العبادة ذاكرين على سبيل المثال بعض الأعلام الذين يمثلونه كأبي محمد عبد الحق الإشبيلي (ت 581هـ - 1185م) الذي كان زاهدا متقشفا يقسم ليله ثلثا لقراءة وثلثا للعبادة وثلثا للنوم[19]، ومروان بن عمار بن يحيى البجائي (ت 610هـ - 1213م)[20]، وأبو يوسف بن محمد البلوي المالقي (توفي أواخر القرن 6هـ - 12م)[21] فضلا عن عدد كبير من الأعلام الذين ساروا في الركب.

أما الاتجاه الثاني فيمثله مجموعة من الزهاد الذين تبنوا مبدأ قضاء الحوائج بأنفسهم ورفض تقديم الخدمات لهم، واقتفاء أثر السلف، ومن أبرز ممثليه أبو الحسن عبيد الله النفزي (ت 642هـ - 1244م) الذي كان يملأ إناء الماء بنفسه ويحمله على كاهله[22].

في حين يمثل الاتجاه الثالث بعض المتصوفة الذين رفعوا مبدأ المجاهدة النفسية عن طريق الخروج بعيدا عن زواياهم إلى البنايات الخربة للتدبر والاعتبار مثلما كان يفعل أبو عبد الله العربي (توفي أواخر القرن 6هـ - 12م) الذي قال فيه أحمد الغبريني إنه من عباد الله الذين هم لمعالجي العلا أخص الوارثين[23]، وكذلك أبو العباس أحمد الخراز وغيرهم من صوفية هذا الاتجاه في بجاية الذين لم تسعفنا المصادر في ذكر أسمائهم وتتبع نشاطهم.

التصوف الفلسفي: يقوم أصحاب هذا التيار بمجاهدة النفس بالصيام والقيام بالتهجد والذكر والخلوة والعمل على كشف حجاب الحس لمعرفة الله واكتساب علومه والوقوف على حكمته وأسراره[24]، وقد منحت البيئة البجاوية خلال هذه الفترة حظا لبروز هذا التيار وانتشاره، فمن بين متصوفة بجاية الذين مثلوا هذا الاتجاه،

أبو الفضل القرطبي (ت 662هـ - 1263م)[25] وأبو الحسن بن علي بن عمران الملياني المعروف بابن أساطير (ت 670هـ - 1271م)[26]، وأبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني.

ومهما كان الأمر، فثمة قواسم مشتركة تكاد تشترك فيها كل الاتجاهات الصوفية التي ظهرت ببجاية خلال الفرنين السادس والسابع الهجريين، وتتجلى فيما يلي:

1 - الموقع الاجتماعي المتواضع: استنادا إلى كتب التراجم والمناقب التي اعتمدنا عليها نستطيع تحديد مختلف الشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها متصوفة بجاية خلال هذه الفترة، فقد كان معظمهم من الرعاة والحرفيين والمدرسين، يسعون لتأمين حياتهم عن طريق مختلف النشاطات بخلاف الفكرة الشائعة على أن التصوف كسل وبطالة[26].

2 - كثرة العبادة والتهجد: اعتاد متصوفة بجاية خلال هذه الفترة على مجاهدة النفس والتعبد، يمثل هذا الاتجاه كل من أبي يوسف يعقوب الزواوي (ت 690 هـ) وأبي الحسن عبيد الله الأزدي (ت 691هـ) وأبي الحسن علي بن محمد الزواوي[27].

3 - المسلك التقشفي: عبر عنه ابن العريف بـ"الترفع عن التلطخ بقاذورات الدنيا وأهلها"[28]، فالكثير من متصوفة هذا العهد ببجاية اتخذوا من التقشف والابتعاد عن ملذات الحياة ونعيمها منهجا لهم، فاقتصروا على المرقعات من اللباس الخشن من الشعر والصوف، واكتفوا بأكل الشعير والنخالة واختاروا المسكن البسيط مأوى لهم، وبإلقاء نظرة عن النصوص المتناثرة التي تخص طعامهم وثيابهم وسكانهم، يتأكد هذا القول، فبالنسبة لطعامهم تجمع المصادر على تواضعه وقلته وحسبنا أن أبا زكرياء يحيى الزواوي (ت 611هـ - 1215م) كان يعيش على البقول المباحة[29]، ووصف الغبريني أبا الحسن عبيد الله النفزي (ت 634هـ - 1237م) بأنه كان على أخلاق السلف الصالح في المأكل والمشرب والملبس[30].

وعلى العموم، تشدد المتصوفة خلال هذه الفترة في مقاومة شهوات البطن، ولم يأكلوا إلا ما يضمن لهم رمق العيش، ولا نعدم القرائن ما يثبت كذلك تقشف بعضهم في الملبس واقتصارهم على الخشن من الثياب، فكان أبو العباس أحمد الخراز (ت 600هـ - 1206م) يرتدي المرقعة بين ثيابه[31] لكن هذا لم يمنع من أن بعض المتصوفة كانوا يلبسون الثياب الحسنة، ونستطيع من خلال التراجم

المثبتة التأكيد على تواضع الأماكن التي أقام بها بعضهم، فأغلبهم كان يقيم في الجبال وأماكن الخلاء، والأماكن البعيدة عن بهرج المدينة وزينتها وإغراءاتها، كما هو الشأن بالنسبة لأبي زكرياء يحيى الزواوي الذي كان ينزوي في جبل رجراجة خارج بجاية، كما كان البعض الآخر يقيم في فنادق كما وهو الشأن بالنسبة لأبي العباس أحمد الخراز. وهي إقامة متواضعة تعكس الغرفة المخصصة لهؤلاء الصوفية[33].

ويتضح وزن المتصوفة داخل بجاية خلال هذه الفترة في تعلق العامة بهم، فقد حملت لنا مصادر الطبقات والمناقب قرائن تزكي هذا التخريج، ومما يؤكد ذلك ما ذكره ابن الزيات من أن أغنياء بجاية كانوا يمتثلون للمبادرات الاجتماعية والاقتصادية التي يتزعمها الصوفية لإنقاذ المعوزين من الجوع لأنهم يعتقدون بحصول بركة منهم[34]، **وكذلك** ما ذكره أحمد الغبريني عن المشاهد التي تحدث عند البجاويين أمام أضرحة الصوفية كضريح أبي زكرياء يحيى الزواوي[35].

4 – الثقافة الدينية: يتبين من خلال دراسة تراجم المتصوفة أن السواد الأعظم منهم امتلكوا ثقافة دينية متينة، وتعاطوا بمختلف العلوم، نذكر منهم على سبيل المثال أبو الحسن المسيلي (توفي أواخر القرن 6هـ – 12م) الذي ألف كتاب التفكر نافس به الفكر الصوفي الذي جاء به الغزالي[36].

5 – الجانب الإنساني: يشكل هذا الجانب كذلك قاسما مشتركا بين جل الاتجاهات الصوفية، فمن خلال قراءة في تراجم متصوفة هذه الحقبة، يبرز الجانب الإنساني في سلوكهم ومواقفهم متجليا في قيم الرحمة والإحسان والإيثار التي جعلوها مبدأ، وغاية، حتى صارت من مكونات شخصيتهم، فقد شاركوا الفقراء إحساسهم بمرارة الفقر، وبذل ما ملكت أيديهم بسخاء، فأبو العباس أحمد الخراز كان يتصدق بالثياب التي تمنح له، وكان أبو زكرياء يحيى الزواوي يشترى الطعام واللباس للفقراء من المال الذي يجمعه من الأغنياء[37].

3– المتصوفة والمجتمع:

– علاقة متصوفة بجاية بالسلطة: أظهر الأمراء والولاة الحفصيين احتراما كبيرا لصوفية بجاية، فقد كان الأمير أبو زكرياء الأول (628 – 249هـ / 1228 – 1249م) معجبا بهم ساعيا لخدماتهم، إذ كان يستدعيهم إلى حاضرته بتونس[38]، وكان ابنه يحيى زكرياء أول وال حفصي على بجاية من (633 – 644هـ /

1236 – 1248م) عالما متدينا، يعرض خدماته على صوفية بجاية[39]. ولما ولّي محمد الأول المستنصر (647 – 675هـ / 1249 – 1277م) زاد في تبجيل الصوفية، إذ كان يزور الصوفي علي بن أبي نصر فتح الله البجائي في منزله ببجاية، ويحمل إليه الهدايا[40]، ويبعث إلى أبي القاسم بن عجلان القيسي (ت 675هـ – 1277م) يطلب منه الموافقة على زيارته في منزله قصد التبرك به[41]، ولفرط إعجاب المستنصر بالصوفية أنه عزل قاضي بجاية عندما أساء معاملة الصوفي أبي عبد الله محمد القصري[42].

ورغم ذلك فقد وقف بعض متصوفة بجاية موقفا معارضا لسياسة الحفصيين في بجاية التي كانت تنذر بانفجار للأوضاع الاجتماعية، كما عارضوا الولاة عندما كان يخالفون أمور الشريعة كما فعل أبو عبد الله محمد الشاطبي (ت 691هـ – 1292م)[43].

– علاقة المتصوفة بالفقهاء: لم تشهد بجاية ذلك الصراع المرير بين التصوف والفقه والمتصوفة والفقهاء مثلما عرفته بلاد المشرق الإسلامي حين سيق العديد من المتصوفة إلى المحاكمة، تنوعت علاقة بين المتصوفة والفقهاء وانحصرت في شكلين: علاقة طيبة تتمثل في علاقة متصوفة التيار السني الأخلاقي بفقهاء السلفية وعلاقة صراع بين صوفية التيار الفلسفي وفقهاء السلف.

ظهرت العلاقة الطيبة والتعايش بين الصوفية والفقهاء من خلال ما أورده الغبريني من أن مجالس الصوفية كان يحضرها الفقهاء. ومن القرائن الدالة على ذلك أن مسجد أبي زكرياء المرجاني كان يجتمع فيه الفقهاء للاستماع إليه[44]، ويعود سبب هذا التقارب إلى أن غالبية الصوفية كانوا إلى جانب انشغالهم بالتصوف على دراية بأصول الفقه والحديث كما أن صوفية المغرب الأوسط عامة خلال هذه الفترة لم يرتكبوا ما يخالف الشريعة أو يثير ثائرة الفقهاء[45].

– المتصوفة والعوام: لا جدال في استناد المتصوفة على الكرامة الصوفية، مع ما لها من وظيفة نفسية على قطاع عريض من الشرائح الاجتماعية في بجاية خلال هذه الفترة والتي كانت ترى في الأولياء أنهم مستجابي الدعوة، منزهين عن العيوب معصومين من الخطأ فكانوا يذهبون إليهم أحياء لنيل بركاتهم، كما كانوا يقصدون قبورهم أمواتا مثلما كان يحدث عند قبر أبي علي الحسن المسيلي، وعند ضريح أبي زكرياء يحيى الزواوي[46].

وخلاصة القول فإن حركة التصوف ببجاية خلال هذه الفترة شكلت معلمه هامة في التاريخ الاجتماعي للمغرب الأوسط وقد جاء ظهورها لأزمات تعرض لها المجتمع لذلك كان من الواضح أن يساهم المتصوفة في خلق التوازن على جميع الأصعدة، كما كانت حركة التصوف نشيطة ولا أدل على ذلك أعلام التصوف الذين أنجبتهم هذه المدينة، وبعد، فتلك محاولة للنبش في هذا الموضوع نرجو أن تعقبها محاولات أخرى من طرف الباحثين والمتخصصين حتى تكتمل جوانبه.

الهوامش:

1 – محمد علي أبو الريان: الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1994، ص 7.

2 – بن سالم حميش: التشكلات الإيديولوجية في الإسلام، الاجتهاد والتاريخ، الرباط 1981، ص 9.

3 – محمد الشريف: كتاب المستفاد، ضمن كتاب الغرب الإسلامي، تطوان 1999 ص 7–10.

4 – إبراهيم القادري بوتشيش: المغرب والأندلس في عصر المرابطين، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، تطوان 2004، ص 126.

5 – انظر،

Moulay Bouazza : Un saint berbère, Hesp 1944, T. XXX, p. 15.

6 – بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مدريد 1945، ص 336.

7 – الطاهر بونابي: التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين – 12 و13 الميلاديين، دار الهدى، عين مليلة 2003، ص 94.

8 – نفسه، ص 97.

9 – أحمد الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف في المائة السابعة ببجاية، دار البصائر، الجزائر 2007، ص 64.

10 – من الأمثلة على ذلك أن الأمير الحمادي يحيى بن عزيز (ت 515هـ – 1121م) عيّن سنة (543 هـ – 1148 م) الفقيه مطرق بن علي بن حمدون قائدا للجيش الحمادي في غزوة توزر بإفريقية. انظر، ابن خلدون: العبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1983، ج6، ص 363.

11 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 88.

12 – الغبريني: المصدر السابق، ص 152.

13 – ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1968، ص 483.

14 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 100.

15 – الغبريني: المصدر السابق، ص 120.

16 – محمد علي أبو الريان: المرجع السابق، ص 329.

17 – عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض، ط.2، بيروت 1980، ص 36.
18 – بنعبد الله: الفكر الصوفي ولانتحاليه بالمغرب، مجلة البنية، سنة 1962، ق2، ص 63.
19 – الغبريني: المصدر السابق، ص 73.
20 – ابن الآبار: التكملة لكتاب الصلة، نشر عزت العطار الحسيني، مطبعة السعادة، مصر 1375هـ – 1935م، ج2، ص 678.
21 – ابن الزبير: صلة الصلة، تحقيق ليفي بروفنسال، المطبعة الاقتصادية، الرباط 1938، ص 217.
22 – الغبريني: المصدر السابق، ص 142.
23 – نفسه، ص 80.
24 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 143.
25 – الغبريني: المصدر السابق، ص 162.
26 – المصدر نفسه، ص 212.
27 – المصدر نفسه، ص 221 – 226.
28 – ابن العريف: كتاب النفائس، تحقيق نهاد خياطة، مجلة الموارد، العدد 4، السنة 1981، ص 687.
29 – الغبريني: المصدر السابق، ص 136.
30 – المصدر نفسه، ص 177.
31 – ابن الزيات التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1984، ص 380.
32 – المصدر نفسه، ص 447.
33 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 165.
34 – ابن الزيات: المصدر السابق، ص 449.
35 – الغبريني: المصدر السابق، ص 137.
36 – نفسه، ص 163.
37 – ابن الزيات: المصدر السابق، ص 384.
38 – ابن القنفد: الفارسية في مبادئ الدولة الحفصية، تحقيق، محمد الشاذلي النيفر وعبد المجيد التركي، الدار التونسية للنشر، تونس 1968، ص 114.
39 – مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم وتصحيح محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د. ت)، ج2، ص 390.
40 – الغبريني: المصدر السابق، ص 142.
41 – المصدر نفسه، ص 116.
42 – المصدر نفسه، ص 170 – 171.

43 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 207– 208.
44 – الغبريني: المصدر السابق، ص 165.
45 – الطاهر بونابي: المرجع السابق، ص 216 – 217.
46 – الغبريني: المصدر السابق، ص 148.

الحذف بين إعجاز القرآن وإبداع العرب

د. عبد القادر بن فطة
جامعة معسكر، الجزائر

اهتمّ أهل اللّغة بالحذف لما فيه من وقع سمعي وأثر صوتي في تحسين اللفظ وتأكيد المعنى، فهو يعطي النص تماسكا وقوّة. وجد فيه العلماء قديما وسيلة لتأصيل التراث اللغوي. يرد في النص لدوافع سياقية وللتنويع في أساليب التعبير، زاخرا بالمعاني النفسية يحمل أسرارا جمالية. إنّه من أعمق الظواهر اللغوية في النص القرآني يؤدي دورا لغويا متميزا. برز مرتبطا بالنص وضربا من الإعجاز يقوي الصّلة بين اللفظ والمعنى ويدعّم السياق، له تأثير واضح في إسقاط الزيادة، ويحقّق الانسجام الذي يستريح له ذوق المتلقي. فالحذف يختلف من مقام إلى آخر ويخضع لطبيعة الأغراض، ويتّسم بطابع التحدّي المثير للعرب وتكمن أهميته في التعبير عن الموضوع بأسلوب جديد جامع يستغني عن الذكر.

حقيقة الحذف في التراث:

لقد أَلِف أهل اللّسان العربي الحذف وهو من الظواهر العامة التي تفهم بالرويّة والفطنة "لا ينبغي لنا أن نفهم الحذف على معنى أنّ عنصرا كان موجودا في الكلام ثمّ حذف بعد وجوده ولكن المعنى الذي يفهم من كلمة الحذف ينبغي أن يكون هو الفارق بين مقررات النظام اللغوي وبين مطالب السياق الكلامي الاستعمالي"[1]. وهذا ما يلائم الذوق العربي لأنّ الذكر في بعض الأحوال قد يحدث اللّبس لما يتضمّنه من المقابلات والفروق، ومن هنا يجنّب الحذف اللغة العربية التنافر، فهو يتميز بالإيجاز أي الاكتفاء بالرمز والتعريض.

فالحذف في لغة العرب: "يقال حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه. وحذف رأسه بالسيف حذفا ضربه فقطع منه قطعة: والحذف: الرمي عن جانب"[2]، وهو ظاهرة صوتية استعملها العرب للتخفيف. فكان العربي يؤثر التعبير عمّا في نفسه بأسلوب يناسب مقتضى الحال بوجود دليل عليه.

واهتمّ به أهل البلاغة لما يحدثه من لمسات بيانية "هذا باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من

الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة"[3].

واختلف في أمر الحذف فمنهم من يراه ظاهرة لهجية، ومنهم من عدّه ملمحا من ملامح تأثر الأصوات المجاورة "من الظواهر الصوتية التي لحظها (سيبويه) ظاهرة حذف بعض أصوات الكلمة. وقد يكون الحذف مظهرا من مظاهر تأثر الأصوات المتجاورة بعضها ببعض، وقد يكون غير ذلك"[4].

ولجأ إليها العرب لتحقيق السرعة والإيجاز في النطق. وجاء القراء فتناولوا هذه الظاهرة، ووقفوا عندها في كثير من المواضع في القرآن الكريم، ولا يكون إلا لغرض تبعا للمقام "فالتعبير القرآني تعبير فني مقصود، في مل كلمة، بل في كل حرف إنما وضع لقصد. إنّ القرآن يحذف من الكلمة لغرض ولا يفعل ذلك إلا لغرض"[5].

واستثمر أصحاب القراءات القرآنية ما للحذف من أثر في الأداء الذي يعطي اللغة سياق متميّزا. وما ننبّه إليه هو أنّ الحذف لا يكون في مضمون النص القرآني، بل في صيغ التراكيب. وللحذف سببان أساسيان هما الاستعمال بغية التخفيف الذي يليق بالذوق العربي، فكانوا يلتمسونه في النطق لإبلاغ المتلقي بما يقصد إليه واقتصادا للمجهود العضلي، كذلك تتعرض الكلمات للتغيير إذا كثر استعمالها. وتكمن أهمية التخفيف في الحذف تحقيق السرعة في النطق واجتناب الثقل.

السبب الثاني: الإيجاز لأنّ في الإطالة ذكرا للجزئيات وعندها يقع التكرار الممل الذي يفسد المعنى. فاللجوء إلى إيجاز الحذف جمع للدلالات الشاملة مستعينا باللوازم الفكرية وهذا ما احتواه القرآن الكريم.

ويكون الحذف في سياق القراءات القرآنية ثلاثة أقسام لأحد حروف الكلمة، أو الكلمة، أو الجملة. فقد يقع في أول الكلمة في صيغة الأمر وخاصة إذا كان في أول الفعل همزة وصل، وفي وسط الكلمة منه عند اجتماع المتماثلين إذا اجتمعتا في كلمة واحدة عند الإسناد إلى ضمير المتكلم "أن يكون الفعل ثلاثيا مكسور العين وعينه ولامه من جنس واحد مثل ظلِلَت"[6] كذلك عند تجانس الحرفين كاجتماع التاء والطاء في كلمة استطاع "فالجمع بينهما فيه ثقل فحذفت التاء في موضع من سورة الكهف فلما لم يَسُغ التخفيف بالإدغام لتحريك ما لم يتحرك في موضع عدل عنه إلى الحذف"[7].

إنّ العرب تستثقل اجتماع المثلين، وكان من الضروري الميل إلى الحذف. وهناك الحذف في آخر الكلمة تحذف الياء في الأفعال (مثل تأت) "فمن القراء من يحذفها في الوصل والوقف ابن كثير ونافع وأبو عمرو والكسائي يوم يأت بياء في الوصل ويحذفونها في الوقف"[8]. وهذا النوع من الحذف يكون في أحرف المدّ.

كذلك حذف ياء المتكلم "إنّ الحركات الطويلة تكون أكثر تعرضا للتقصير في آخر الكلمات مما لو كانت في وسطها، والكسرة الطويلة التي يحذف رمزها في آخر غالبا ما يكون علامة ضمير متكلم أو لاما للكلمة فعلا كانت أو اسما"[9]. وهذا الحذف يكون في أواخر الآيات المنتهية بالياء طلبا للتخفيف والانسجام، كما يكون حذفها في الفواصل "وقد جرى حذف رمز الكسرة الطويلة في الفواصل سواء أكانت علامة للضمير مسبوقة بالنون في الأفعال أم كانت علامة للضمير متصلة بالأسماء أم كانت لاما لكلمة في اسم أو فعل"[10].

وهناك حذف الياء في المنادى ناتج عن السرعة في النطق "قد يكون ذلك الحذف الذي هو إتّباع ناتجا عمّا يصاحب صيغة النداء أو الأمر أو النهي من سرعة النطق بمقاطع الكلمة مما يسبب سقوط الحركات النهائية أو تقصيرها"[11]. كما تحذف النون والتنوين فهذا النوع من الحذف يكون للتخفيف وكثرة الاستعمال، وتكون في الإضافة كقوله تعالى: (الّذِينَ يَظُنّونَ أَنّهُم مّلاَقُو رَبّهِمْ وَأَنّهُمْ إِلَيْهِ رَاجِعُونَ) البقرة 46. وقال تعالى: (هَدْياً بَالِغَ الْكَعْبَةِ) المائدة 95. وما شابههم فـ"ملاقوا وبالغ" من أسماء الفاعلين أي يكون للاستقبال أو الحال.

فكانت علامات الإعراب هي الفاصلة بينهما عند أهل النحو والقراءات، ودعموا ذلك باللجوء إلى السياق لتحديد المحذوف، أو تقديره فوجدوا فيه قيمة تعبيرية "ربما لا يعنينا من ذلك إلا التدليل على احتفاء الموجهين بالنظر إلى السياق، وما كان يثيره ذلك النظر من اختلافهم حول تعيين المحذوف أو تقديره، تبعا لما يدل عليه لفظ الكلام على ما تقتضيه الصيغة، أو ما يدل عليه فحوى المقام، ومن ثمّ يلتقي الذوق ومنطق اللغة في الإحساس ببلاغة الحذف وقيمته في التعبير القرآني"[1]. وقد وقف أصحاب القراءات عند حذف الفاعل مثلا عندما يكون الحديث عن القيامة والبعث وإنزال القرآن. كذلك حذف الفاعل إذا بني الفعل للمفعول، ومراعاة للفواصل. كما يحذف المفعول به وحذفه ظاهرة شائعة في

القراءات القرآنية.

أمّا حذف الخبر فإنّه يترتب عن اختلاف القراء في بعض القراءات في تحليلهم الأسلوبي "لقد جاءت إشارات الموجهين لظاهرة حذف الخبر المترتبة عن بعض أوجه التغاير القرائي مشوبة أحيانا بتحليل أسلوبي"[13].

ومن أشكال الحذف في الكلمة حذف الموصوف والصفة فالعلاقة بينهما وثيقة نادرا ما يحذف أحدهما إلاّ إذا اقتضى السياق ذلك هذا النوع يكون في الشعر إمّا للمدح أو للتخصيص.

وقد يحذف أحدهما ويقوم الأخر مقامه "حذف الموصوف فيكثر وقوعه في النداء والمصدر"[14]. كما يوجد حذف المضاف والمضاف إليه. أماّ حذف المضاف فهو كثير في العربية فحذفه مرتبط باختلاف القراءات القرآنية في التوجيه الإعرابي، وقد يحذف الفعل ويدلّ عليه المفعول به، أو يفهم من السياق.

أمّا القسم الثالث من الحذف فهو حذف الجملة فهو نوعان حذف الجملة المفيدة، وغير المفيدة. وقد احتوى القرآن النوع الأول "حذف الجملة المفيدة التي تستقل بنفسها كلاما. وهذا أحسن المحذوفات جميعها، وأدلها على الاختصار، ولا تكاد تجده إلاّ في كتاب الله"[15].

فالجملة المحذوفة تكون معانيها جلية من غير تقدير فمواضعها يستطيع المتبصّر الوقوع عليها وهذا ما تفطّن إليه القراء "ولنا أن نستوحي من عباراتهم في توجيه القراءة صورا من حذف الجملة المعهودة في درس اللغة والبلاغة، وهم يشيرون في بعض المواضع إلى حذف جملة السؤال المقدر في معرض الاستئناف"[16].

وللحذف أغراض منها التخفيف لاتّفاقه مع الميل إلى السرعة في النطق، وكذلك لكثرة الاستعمال، ويكون ذلك في حذف الهمزة أو حذف التنوين، والإيجاز ويكثر استعماله عند المتكلم لتحقيق المعنى وحده، وأكثر ما يكون هذا في القصص القرآني فكل قصة موجزة تفي بالغرض.

– إثارة فكر المتلقي واستجلاب دوافعه النفسية حتى يتوصل إلى فحوى السياق عن طريق الاستدلال العقلي لا عن طريق صريح اللفظ.

– الاستصغار بالمسمى والترفع عن ذكر اسمه بحفظ اللسان عنه احتقارا له أو الإشادة به وصيانة اسمه تشريفا له.

- الإيجاز والاختصار هو إسقاط الألفاظ الزائدة فيه تتجمع المعاني الكثيرة تحت اللفظ الجامع للمقصد دون الإخلال بالمعنى مع وجود قرينة تدل على المحذوف، فكلّ محذوف لابدّ له من علامة تدّل عليه مع وجود العقل كقرينة مدعّمة.
- رعاية خواتم الآيات للمحافظة على نسق الجمل. فالحذف في هذه الحالة يخلق انسجاما بين النص والمتلقي وهو مصدر التمتع والتذوق وإدراك جمالية الحذف.
- التوضيح بعد الإبهام: الحذف يجعل المضمر يظهر بعد المبهم تقدم ذكره. فيكون المتلقي حائرا يتشوّق إلى معرفة الحقيقة "فإنّ الإبهام أولا يوقع السامع في حيرة وتفكرا، واستعظام لما قرع سمعه، وتشوّق إلى معرفته، والاطّلاع على كنهه"[17]. فالإفصاح بعد الإبهام فيه ذوق مرتفع يكشف عن الدافع الحقيقي الذي جعل الحذف في هذا السياق.

فللحذف أسرار بيانية تمثل موقعا من الإعجاز البلاغي، ويظهر ذلك في حذف حرف أو كلمة في موقع وذكره في موقع آخر وهذا كله لحكمة. ومن وجوه الإعجاز الاستغناء عن المحذوف الذي يعدّ من الفضول والحشو يترفّع عنهما التعبير القرآني الراقي.

فالحذف ظاهرة لغوية موجودة في كل اللغات لكن في اللغة العربية متميزة الأداء مع مقتضى الحال، خاصة في السياق القراءات القرآنية تتضمن مقاصد محددة متعاضدة مع لوازم فكرية ظاهرة أو خفية.

الحذف في ضوء نماذج قرآنية:

من الظواهر اللّغوية الأكثر وضوحا في القرآن الكريم الحذف الذي وقف عنده القراء عند التّلاوة باستظهار القرائن التي توحي إلى المحذوف، مما يسهّل على القارئ التعرّف على موطن الحذف، وتهديه إلى التقدير. فإدراك مواقعه يزيل الشّك، ويجعل المتلقي في موضع الكشف عنه. فسياق الكلام هو الذي يعتمد عليه القارئ تبعا لطبيعة التعبير.

فظاهرة الحذف اكتنفت القراءات القرآنية، ومال إليها بعض القراء كحمزة والكسائي انطلاقا من دافع قبلي أو نصرة لمذهب نحوي. وسنركز على حذف الصوامت لأسباب صوتية التي سنذكرها عند تحليل مجموعة من النماذج من القرآن الكريم أمّا حذف الكلمة والجملة فيطغى عليهما الجانب النحوي والبلاغي.

- حذف أحرف المد: في القرآن أمثلة كثيرة من هذا النوع، ونظرا لتشابه التفسير

الصوتي لها سنكتفي بنص أو اثنين لكل نوع ونفس الشيء بالنسبة لبقية صور الحذف الأخرى.

نبدأ بالألف من ذلك قوله تعالى: (مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ)، الفاتحة 2. فكلمة (مالك) "قرأها نافع وابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وحمزة بدون ألف"[18]. وحجّة من قرأ بحذف الألف لأنّه يدل على الربوبية والسيادة كما هو الشّأن في مواطن أخرى من القرآن من ذلك قوله تعالى: (مَلِكِ النّاسِ)، الناس 2. ولعلّ الحذف هنا طلبا للتخفيف. أمّا بقاء الألف عند من قرأ به فهو مرتبط بيوم الدين، إنّه يتضمن اسم الفاعل والفعل وعندها تكون دلالته المختص بالملك.

وعند قوله تعالى (وَإِنْ كُنْتُمْ مّرْضَىَ أَوْ عَلَىَ سَفَرٍ أَوْ جَآءَ أَحَدٌ مّنْكُمْ مّن الْغَآئِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النّسَآءَ)، النساء 43. "فكلمة (لامستم) قرأها حمزة والكسائي بدون ألف"[19]. واللمس هنا يحمل أكثر من دلالة منها باليد أو إشارة إلى الجماع، ويكون من جهة الرّجال ما دام الخطاب موجها إليهم.

فحذف هذا الحرف عند أصحابه في موضعين من القرآن هما قوله تعالى: (قَالَتْ رَبّ أَنّىَ يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ)، آل عمران 47. وقوله تعالى: (وَأَنّا لَمَسْنَا السّمَآءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَساً شَدِيداً وَشُهُباً)، الجن 8. وهي قراءة الجمهور بدون ألف.

أمّا الياء فعند قوله تعالى: (وَتُخْرِجُ الْحَيّ مِنَ الْمَيّتِ وَتُخْرِجُ الَمَيّتَ مِنَ الْحَيّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ)، آل عمران 27. فكلمة (ميّتا) "قرأ نافع وحفص وحمزة والكسائي بالتشديد، إذا الموت قد نزل، وخفّف الباقون"[20]. أي حذف الياء الثانية التي أصلها واو. والتفسير الصوتي له الخفّة واجتناب الثقل، كما أنّ المحذوف وقع عينا للكلمة وهو منقول عن الواو، فأصل (ميّت) (مَيْوت) فالتقت الياء والواو فقلبت الواو ياء وأدغمت في الياء الأولى.

كذلك قوله تعالى: (يَوْمَ يَأْتِ لاَ تَكَلّمُ نَفْسٌ إِلاّ بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيّ وَسَعِيدٌ). هود 105. فكلمة (يأت) حذفت ياؤها وبقيت الكسرة دالة عليها، وحذفها وقع في الوصل والوقف. ففي الوقف الحذف كالفعل المجزوم، والعرب عهدت حذفها لكثرة استعمالها، وإن كان النحاة يعارضون هذا الحذف مادام الفعل لم يسبق بجازم. وفي الوصل فهي للتخفيف.

أمّا الواو فقوله تعالى: (سَنَدْعُ الزّبَانِيَةَ)، العلق 18. (سندع) بحذف الواو

لالتقاء الساكنين "إنّ الواو تحذف في الوصل، لأنّها ساكنة، واستثقلتها اللام، فتسقط الواو في النطق، فيبنى الخط عليه"[21]. فهي لم تحذف في الدلالة وإنّما في الصوت، إنّها في موقع الرفع وجاءت بعدها لام ساكنة.

– ومن أشكال حذف الحروف الصحيحة حذف التاء قال تعالى: (فَمَا اسْطَاعُوَاْ أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُواْ لَهُ نَقباً)، الكهف 97. قرأ الجمهور اسطاعوا على حذف التاء والتفسير الصوتي هو التقاء صوتين من مخرج واحد وهو طرف اللسان لأنّ التاء والطاء يتّفقان في الشدّة، فإثباتها إلى جانب الطاء يحدث ثقلا في النطق كما اجتنب القراء إدغامهما إلا حمزة "فقرأها (اسطّاعوا) بتشديد الطاء أراد (استطاعوا) فأدعم التاء في الطاء لأنّهما أختان"[22]. حتى من جانب الدلالة استطاعة نقب السد أقوى من تسلّقه، كذلك القرآن آثر التفنن في توظيف الكلمة بدون تكرارها، وقدّم الأولى لأنّ بعدها همز وهو حرف حلقي شديد، أمّا الثانية فبعدها اللام أخف من الهمز وهو بيني.

أو حذف إحدى التاءين من المضارع قال تعالى: (وَاتَّقُواْ اللّهَ الَّذِي تَسَآءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنّ اللّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيباً)، النساء 1. "قرأها حمزة وعاصم والكسائي مخففة"[23]. فقد حذفت إحدى التاءين، فأصل الكلمة (تتساءلون) وهذا لتجنب اجتماع المثلين، ولم تحذف التاء الثانية لأنّها دالة على المضارع. ومن الناحية الصوتية فهناك تقارب بين السين من التاء في المخرج، وهذا يسبب ثقلا في النطق ولو بقيت التاء الثانية لتوالت ثلاث أمثال.

وفي حذف النون قال تعالى: (فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجّيْنَاهُ مِنَ الْغَمّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ)، آل عمران 27. (قرأ أبو بكر وابن عامر بنون واحدة وتشديد الجيم)[24]. فأصل الكلمة (نُنجَي) حذفت النون الثانية تخفيفا. فهذه النون فاء الفعل لأنّها أصلية، وحذفها شبيه بحذف الهمزة في الفعل (أخذ) قال تعالى: (خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهّرُهُمْ وَتُزَكّيهِمْ بِهَا وَصَلّ عَلَيْهِمْ إِنّ صَلَوَاتَكَ سَكَنٌ لّهُمْ وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ)، التوبة 103. الأمر أوخذ لكنّها ثقيلة في النطق فجاء حذف الهمزة للخفة. أمّا التعليل الصوتي (فنجّي ينجّي)، ثمّ دخلت على الفعل المضارع نون دلّت على الجماعة، فأصبحت (ننجّي) "فالتقت النونان المتحركتان في الفعل المضارع، مشددة العين، فاستثقل اجتماعهما، وهما متحركان فمالوا إلى التخفيف من هذا الثقل، بحذف النون الثانية، طلبا للخفة، والسهولة واليسر "[25].

– حذف ياء المتكلم: حذفت الياء في الفعل والاسم عند بعض القراء كحمزة والكسائي يغلب التعليل النحوي على الصوتي كما استخلصه أهل اللغة والقراءة.

ففي فعل الأمر قال تعالى: (فَلاَ تَخْشَوُاْ النّاسَ وَاخْشَوْنِ وَلاَ تَشْتَرُواْ بِآيَاتِي ثَمَناً قَلِيلاً)، المائدة 44. بحذف الياء في (اخشون) "قرأ ابن كثيرو ابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي بحذف الياءين في الحالين واخشون ولا..."[26]، لأنّها وقعت في آخر الكلمة ونابت عنها الكسرة، كما أنّ الفعل إذا اتصلت به نون الوقاية حذفت الياء. وهي شبيهة بحذفها في القافية الشعرية والغاية التخفيف. بالمقابل نجدها في موضع آخر ثابتة قال تعالى: (فَلاَ تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِي)، البقرة 150. فالسياق هنا يتحدّث عن القبلة وتحويلها من القدس نحو الكعبة. وأمّا في المائدة فإنّ الحديث حول تحريم بعض الأطعمة، والمقارنة بين المقامين يظهر أنّ إثباتها يكون في التفصيل، وحذفها في الإيجاز "قد تحذف ياء المتكلم ويُجتزأ عنها بالكسرة، ذلك يكون إلا لغرض، فإنّه تذكر الياء في مقام الإطالة والتفصيل وتحذف ويُجتزأ عنها بالكسرة في مقام الإيجاز والاختصار "[27].

أمّا حذفها في الفعل المضارع فقوله تعالى: (قَالَ ذَلِكَ مَا كُنّا نَبْغِ فَارْتَدّا عَلَىَ آثَارِهِمَا قَصَصاً)، الكهف 64. "قرأ ابن عامر وعاصم وحمزة وابن ذكوان (نبغ) بغير ياء في الحالتين الوصل والوقف"[28]. حذفت الياء عند هؤلاء القراء رغم أنّها لم تسبق بجازم، لكنّ ضرورة التخفيف اقتضت ذلك وهذا ما آثرته العرب وجسّد في المصحف.

وبالمقابل يوجد آية وردت فيها كلمة نبغي بالياء قال تعالى: (وَلَمّا فَتَحُواْ مَتَاعَهُمْ وَجَدُواْ بِضَاعَتَهُمْ رُدّتْ إِلَيْهِمْ قَالُواْ يَأَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدّتْ إِلَيْنَا)، يوسف 65. فالفعلان يختلفان في الدلالة تبعا للسياق. (نبغي) بالياء تدل على أنّ الإخوة كان لهم غرض واحد هو الطعام. وبدون ياء فإنّ غاية موسى ليست الحوت، وإنّما الوصول إلى الرجل الصالح.

– أمّا حذفها في الفعل الماضي فعند قوله تعالى: (فَلَمّا جَآءَ سُلَيْمَانَ قَالَ أَتُمِدّونَنِ بِمَالٍ فَمَآ آتَانِي اللّهُ خَيْرٌ مّمّآ آتَاكُمْ بَلْ أَنتُمْ بِهَدِيّتِكُمْ تَفْرَحُونَ)، النمل 36. "فقرأ ابن كثير وابن عامر وأبو بكر عن عاصم وحمزة والكسائي فما أتان بكسر النون بغير ياء"[29]. فحذفها للخفة وطلبا لانسجامها مع (تمدونن). كذلك لاتصالها بنون الوقاية، وفي مواضع أخرى أثبتت الياء كقوله تعالى: (قَالَ يَقَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَىَ

بَيّنَةٍ مّن رّبّيَ وَآتَانِي رَحْمَةً مّنْ عِندِهِ فَعُمّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ)، هود 28. على لسان نوح عليه السلام وكذلك على لسان صالح ويوسف عيسى، وهذا لإظهار نعم اللّه عليهم لم يكونوا يملكونها. أمّا حذفها فعندما كان الحديث عن سليمان لتعظيم ما وهبه الله إياه.

النوع الثاني حذفها في الاسم اختلف فيها القراء في موضعين بارزين هما كلمة (عباد) والنداء. قال تعالى: (فَبَشّرْ عِبَادِ الّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُوْلَئِكَ الّذِينَ هَدَاهُمُ اللّهُ وَأُوْلَئِكَ هُمْ أُوْلُو الألْبَابِ)، الزمر 17 – 18. "وقرأ العشرة – ما عدا السوسي – راوي أبي عمرو كلمة (عباد) بكسر الدال دون ياء وهو تخفيف واجتزاء بوجود الكسرة على الدال"[30]. فكسرة الدال دلّت عليها، ففي الوقف تجنبا للثقل، وفي الوصل وردت بعدها لام ساكنة.

أمّا حذف ياء عباد في النداء فهي كثيرة منها قوله تعالى: (قُلْ يَعِبَادِ الّذِينَ آمَنُواْ اتّقُواْ رَبّكُمْ)، الزمر 10. "قرأها أبو عمرو وعاصم والأعمش وابن كثير بغير ياء في الوصل"[31]. وحذفها شبيه بحذف التنوين، والكسرة الظاهرة على الدال دليل عليها ولم تثبت للتخفيف.

وقوله تعالى: (قَالَ يَبُنَيّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىَ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنّ الشّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوّ مّبِينٌ)، يوسف 5. "قرأ الجمهور (بنيّ) بكسر الياء المشدّدة وأصله بُنَيْي، وأصله بُنَيْوُ، إلاّ أنّه لمّا اجتمعت الياء والواو منهما ساكن قلبوا الواو ياء وأدغمت الياء في الياء"[32].

أمّا الياء المضافة إلى (أب) كقوله تعالى: (فَلَمّا بَلَغَ مَعَهُ السّعْيَ قَالَ يَبُنَيّ إِنّيَ أَرَىَ فِي الْمَنَامِ أَنّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىَ قَالَ يَأَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤمَرُ سَتَجِدُنِيَ إِن شَآءَ اللّهُ مِنَ الصّابِرِينَ)، هود 28. فكلمة (أبت) أصلها (أبتي) "قرأها أبو عمرو ونافع وعاصم وحمزة والكسائي وهي رواية عن ابن كثير يا أبت بكسر التاء"[33] أي أنّها بدون ياء لكنّ الكسرة بقيت دالة عليها. فلثقل النطق بالياء حذفت وكانت الباء بدلا منها، وهذه التاء خاصة بكلمتي الأب والأم.

فالحذف ورد بطريقة حكيمة ليعطي المتلقي انطباعا كما شمله القرآن من بيان دقيق. فهو عنصر اتسع مداه في أعماق النص القرآني، ووجه من وجوه الإعجاز جيء به لتهذيب السريرة، والخروج من أوهام الغريزة وما يقتضيه المقام مع الحضور الذهني. ويشكّل جوهر الجودة للنصّ، فالالتزام به سبيل إلى الاستمتاع

والتدبر. أنّه ظاهرة صوتية وصورة نطقية تؤخذ من قراءة القرآن، فالنغمات المترتبة عنه مختلفة تؤدّي معاني متباينة تتفق مع وجوه التفسير ودقّة اللغة.

الهوامش:

1 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 298.

2 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1963م، مادة حذف.

3 – الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ط.5، القاهرة 2004م، ص 146.

4 – صالحة راشد غنيم: اللهجات في كتاب سيبويه، دار المدني، ط.1، جدة 1405هـ، ص 547.

5 – فاضل السامرائي: بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، شركة العاتك للنشر، ط.2، القاهرة، ص 9.

6 – الصبان: الحاشية على شرح الأشموني، تحقيق طه عبد الرءوف، المكتبة التوفيقية، سينا، 34/4.

7 – أبو علي الفارسي: الحجة للقراء السبعة، تحقيق بدر الدين قهوجي وبشير حويجاتي، دار مأمون للتراث، ط.1، دمشق 1411هـ، 75/5.

8 – ابن مجاهد: السبعة في القراءات، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط.2، القاهرة 1988م، 331/1.

9 – غانم قدوري: رسم المصحف، العراق 1982م، ص 287.

10 – المرجع نفسه، ص 288 – 289.

11 – المرجع نفسه، ص 29.

12 – محمد سعد أحمد: التوجيه البلاغي، مكتبة الآداب، ط.1، القاهرة 1418 هـ، ص 290.

13 – ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، 196/2.

14 – المصدر نفسه، ص 5.

15 – أحمد عمر مختار وسالم مكرم: معجم القراءات، ذات السلاسل، ط.11، الكويت 1402هـ، 7/1.

16 – أبو علي الفارسي: الحجة للقراء السبعة، 163/3.

17 – مكي القيسي: الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها، تحقيق رمضان محي الدين، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1394هـ، 339/1.

18 – العكبري: التبيان في إعراب القرآن، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، ط.2، بيروت 1407هـ، 700/2.

19 – أبو زرعة: حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، ط.5، بيروت

1418هـ، ص 435.
20 – أبو علي الفارسي: الحجة، 118/3.
21 – مكي القيسي: الكشف، 113/2.
22 – ابن جني: الخصائص، تحقيق علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 398/3.
23 – انظر، عبد اللطيف الخطيب: معجم القراءات، دار سعيد الدين، ط.1، دمشق 1422هـ، 288/2.
24 – فاضل السامرائي: بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص 21.
25 – عبد اللطيف الخطيب: معجم القراءات، 257/5.
26 – أبو علي الفارسي: الحجة، 384/5.
27 – ابن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية، ط.2، 1984م، 365/23.
28 – ابن عطية: المحرر الوجيز، دار ابن حزم، بيروت 2002م، 470/5.
29 – عبد اللطيف الخطيب: معجم القراءات، 61/4.
30 – المرجع نفسه، 172/4.
31– منى محمد عابد: البناء اللغوي في سورتي البقرة والشعراء، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2004م، ص 22.
32 – حسن عباس: خصائص الخروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1988م، ص 66.
33 – المرجع نفسه، ص 70.

التناص في الدرس النقدي العربي القديم
الموازنة للآمدي نموذجا

عادل بوديار
جامعة تبسة، الجزائر

ظهرت موازنة الآمدي (ت 370 هـ)[1] بين شعر أبي تمام وشعر البحتري في ظروف زمنية خاصة؛ بعدما امتزجت الحضارة العربية الإسلامية بالحضارات الأخرى الوافدة عليها، وبعدما صار النقد يستعين بأدوات فنية جديدة ساهمت في حلِّ كثير من المسائل النقدية، وكان الشعر قد تأثر أيضا بالظروف الجديدة التي ميَّزت العصر العباسي لما طرأ عليه من تغيير في شكله ومضمونه، لاستجابة الشاعر العباسي للذوق الجديد في عصره، ونزوعه إلى التزود بجميع ألوان المعرفة، فكان يتمثل هذه الألوان ويحيلها إلى واقع شعري بديعي، تجلى ذلك في اعتناء بعض الشعراء بالصور اللفظية، وبالمحسنات البديعية، وبالمعاني العميقة، وبالغموض والإغراب والمبالغة.

وكان النقد في تلك الفترة قد أَوْجَسَ خِيفةً من حركة التجديد التي ظهرت في الشعر، والتي بدت سريعة الخطوات بعدما رادها "ابن هرمة، وابن ميادة وبشار، وتسلم الراية خفاقة أبو نواس وأبو العتاهية، ثم أتى من بعد هؤلاء مسلم بن الوليد ليأخذ بيد تلميذه أبي تمام"[2]، فقسّم النقاد الشعر إلى قديم ومحدث، وجعلوا أبا تمام مُمثل الشعر المحدث، وجعلوا البحتري ممثل الشعر القديم.

1 - الآمدي بداية النقد المنهجي عند العرب:

تُعدّ الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري من أهم المؤلفات النقدية التي خاضت في قضية الخصومة بين الطائيين، "فقد جاء الآمدي بعد فترة زمنية طويلة من الخصومة التي ثارت حول مذهب الطائيين فوجد عدة رسائل في التعصب لهذا الشاعر أو ذاك، كما وجد ديوانيهما قد جمعا، و تعددت منهما النسخ قديمة وحديثة، ونظر في تلك الكتب فوجد فيها إسرافا في الأحكام، وعدم دراسة وتحقيق، وضعفا في التعليل"[3]، فتقدم بشجاعة للفصل في قضية الصراع وتناول الخصومة بمنهج علمي يعتمد على أسس موضوعية، ويستند إلى معايير مستنبطة من النظر في

الشعر ذاته، فكانت موازنته أول مؤلَّف نقدي يتصدى للموازنة بين شاعرين "لبيان الاختلافات الجوهرية بينهما، وما يمتاز به كل منهما في صفاته وخصائصه"[4]، وليمثل الآمدي بداية النقد المنهجي عند العرب بعدما تجاوز طريقة الموازنة التقليدية الساذجة القائمة "على المفاضلة بوحي من الطبيعة دون تعليل واضح، إلى موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات... (واستغل) جميع وسائل النقد التي عرفها عصره: من تبيان للمعاني المسروقة، ومن سلوك سبيل القراءة الدقيقة"[5]، لتشكل الموازنة بذلك انعطافا واضحا نحو "التقعيد والتعليل والتفسير، استنادا إلى ثقافة عربية ممتازة، وذوق يحسن الاختيار"[6]، وليؤسس الآمدي بطريقته في تحليل النصوص منهجا جديدا في عصره سار عليه كثير من النقاد الذين جاؤوا بعده.

2 – السَّرقات الشِّعرية في التراث النقدي:

أفاض النقد العربي القديم في موضوع السرقات الأدبية التي ذكر كثيرا من أجناسها وأنواعها، بعدما تحولت السرقات إلى معيار نقدي دارت عليه حركة النقد زمنا طويلا، إذ ظل طيلة قرنين من الزمن (من القرن الثالث إلى الخامس الهجريين) أحد أهم القضايا التي شغلت النقاد القدامى، الذين راحوا يكشفون وسائلها، وعدُّوا السرقة دليلا على ضيق أفق الإبداع لدى الشعراء الذين يضطرون إلى أخذ معانِيَ غيرهم ويبذلون الجهود الضخمة في إخفائها، بل ويتخذون وسائل متنوعة "لتحويل المسروق إلى مبتدع أو بعبارة أخرى التغطية على السرقة، ورفعه إلى مستوى يبدو فيه مبتدعا"[7]، وقد أشار ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) إلى أن السرقات الشعرية أمر حاصل لدى كل الشعراء فهو: "باب متسع جدا، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[8]، ولكن المتتبع لمسألة السرقات الأدبية التي عني بها الدرس النقدي القديم يجدها "طبيعية قديمة في تاريخ الأدب العربي وفي الشعر منه بوجه خاص، وجدت بين شعراء الجاهلية، وفطن إليها النقاد والشعراء جميعا لما لاحظوا مظاهرها بين امرئ القيس وطرفة بن العبد، وبين الأعشى والنابغة الذبياني، وبين أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى"[9]، وكان حسان بن ثابت ينفي عن معانيه الأخذ والإغارة بقوله[10]:

لاَ أَسْرِقُ الشُّعَرَاءَ مَا نَطَقَوا   بَلْ لا يُوَافِقُ شعْرُهُم شِعْرِي

ويبدو أن مفهوم السرقة في تفكير الناقد القديم كان مرتبطا بالمفهوم السلبي؛

إذ لم يكن موافقا على أخذ الشعراء من بعضهم؛ لاعتقاده أن أفق الإبداع الشعري رحب، ويتسع لكل مبدع؛ فلا يجوز للشاعر أن يأخذ ما أبدعه غيره، بل عليه أن يبدع، ويبتكر، ويُظهر بصماته الفنية في إبداعه؛ لأن السرقة إنما تكون في "الصور الخيالية الظاهرة في التشبيه والاستعارة والكناية، وهذه بطبيعتها معرض للتجديد والبراعة تبعا لدرجة العواطف وأشكالها، ولتجديد المظاهر والمستحدثات، وتقويم العلوم والفلسفات، فيباح للذكي أن يبتكر فيها ما شاء له فكره وخياله، ويمكن لغيره أن يستغله مجددا فائزا بالبراعة في هذا المجال الذي لا تحصر أنواعه"(11).

وعليه فرَّق النقاد القدامى بين ما يقوله الشاعر الراوية الذي يحاكي شاعره الذي يتتلمذ على يديه، فينظم شعرا يضارع شعره، وبين السرقة التي يعمد فيها الشاعر إلى سرقة معاني غيره، لذلك كان موقفهم من فكرة الاحتذاء متناقضا؛ فهم من جهة يسمحون للشاعر الاستفادة من الشعراء المشهود لهم بالفحولة، غير أنهم من جهة أخرى "كانوا يحاسبونه محاسبة شديدة على ما يستعيره من غيره، وعلى مالا يكتفي فيه على قريحته، وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه"(12)، وهذا يعني أن فكرة الأخذ لم تكن مرفوضة جملة وتفصيلا، بل كانت هناك رؤية نقدية خاصة تضبط هذا الأخذ الذي يسمح فيه أن يكون أخذ إعارة، ولا يكون أخذ إغارة.

ولم يفت الآمدي في باب السرقة أن يستقصى معظم ما قيل في السرقات قبل الخوض في دراسة الطائيين، فرجع إلى مصادر السرقات، وفرّق بين ما يمكن أن يقال فيه مسروقا، وبين ما لا يُعَدُّ من السَّرقة، وكان النقاد قبله قد أطلقوا العنان لمعيار السرقة وأساءوا تطبيقاته وأكثروا فيه المصطلحات كالإغارة، والاغتصاب، والاستيلاء وغيرها، وهي مصطلحات تؤاخذ الشاعر الذي يظهر في شعره أي نوع من التشابه مع شعر غيره، وبذلك توقعه في إحراج شديد، يحوّله في نظرهم إلى سارق، ولكن الآمدي لم يكن الناقد العربي الوحيد الذي أشار إلى "ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم"(13)، إذ أشارت كثير من المؤلفات النقدية القديمة إلى ظاهرة تداخل النصوص الأدبية، ولكن بمصطلحات مختلفة ابتداء بالمقدمة الطللية التي كانت تقتضي ذات التقاليد الشعرية، ووصولا إلى الاقتباس، والتلميح، والتضمين، والنقائض، وانتهاء إلى

الاحتذاء الذي يعد عملية فنية لها موصفاتها التي تبعدها عن المحاكاة وتقترب بها من الأخذ أو الإغارة، إذ لا يمكن للنص أن يوجد من فراغ فهو ينفتح على عوالم نصية ذات بعد تاريخي أو ديني أو غيره.

3 – النّص فسيفساء من الاستشهادات:

إنَّ خوْض النقد القديم في موضوع السرقات الشعرية دليل على تلك التقليدية التي خضع لها الشعر العربي، إذ لاحظ النقاد وتكرار المعاني في الشعر، وأن الشعراء كانوا "يطرقون الموضوعات نفسها، فيأخذ بعضهم من بعض عامدين أو غير عامدين؛ لأن المتقدمين استغرقوا المعاني الجديدة، ولم يتركوا شيئا لمن جاء بعدهم، ومن أتى معنى جديدا وظنه جديدا، وبذل في سبيل الإتيان به كل مذهب، من إعمال الفكر وكدِّ القريحة، ثم تصفح دواوين الشعراء قبله، وتأَثَّر بما فيها من معاني"[(14)]، وأخفاها ببراعة فائقة؛ لأن ظهور القصيدة العربية القديمة في بيئة ثقافية تعجُ بالشعر والشعراء، فرض على الشاعر أن يتقاطع بعمله الفني مع أعمال فنية أخرى سابقة أو معاصرة له، إذ مثلت القصيدة "عملا فنيا يجسد لحظة فردية خاصة؛ وهي أوجّ توترها وغناها، وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردها بتيار اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى"، فالنص ابن النص؛ "فكلٌّ نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى، ولا شك أن الشاعر يتأثر بتراثه وثقافته ويبني عليها شعره"[(15)].

ولكن النقد القديم الذي كان يبحث في فحولة الشاعر وجد أن أخذ الشاعر من غيره يحط من قدره ويشكك في فحولته، وهو ما يبرر استقصاء النقاد القدامى البحث في سرقات المحدثين الذين "التقوا مع القدماء في كثير من المعاني؛ وتواردت فيها خواطرهم، أو استلهموها، أو ألمُّوا بها، وأخذوها وأخْفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو خمر إلى مديح أو من نفي إلى إيجاب"[(16)]، في حين نجد أن الدرس النقدي الحديث ينظر إلى آلية التناص على أنها تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النصوص والجمل والصور، سواء أكان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية[(17)].

أ – سرقات أبي تمام:

قام النقد التطبيقي في موازنة الآمدي على فكرة ضرورة أن يتمتَّع الناقد بقدر كبير من الفطنة والمعرفة النقدية المستندة إلى العلم حتى يتمكن من ربط المثال

التطبيقي بالقاعدة النظرية، ولم يكن الآمدي يعدّ السّرقة من العيوب التي تحط من قيمة الشاعر؛ لأنها عيب لم يَسْلم منه حتى الشعراء الفحول، وافتتح موضوع سرقات أبي تمام بقوله: كان أبو تمام "كان مستهترا بالشعر، مشغوفا به، مشغولا مدة عمره بتبحره، ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة... فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وكده وغرضه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وإنّه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا (فإن) الذي خفي من سرقاته أكثر ممّا ظهر منها على كثرتها"[18]، وفي هذا إشارة واضحة إلى أن "العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبه تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[19].

ولكن الآمدي لم يختلف عن النقاد القدامى في رصده سرقات أبي تمام، إذ أحصى له مائة وعشرين سرقة، وذكر مصدرها وطريقتها، وأفرد بابا ذكر فيه ما نسبه ابن أبي طاهر من الأشعار إلى السرق وليس بمسروق؛ ورأى الآمدي أنه ممّا يشترك الناس فيه من المعاني، ويجري على ألسنتهم، وهو في هذا إشارة إلى مصطلح "الحوارية" الذي تطور على يد باختين (Bakhtine) الذي كان يرى أن الكلمات التي نستعملها هي دائما "مسكونة بأصوات أخرى، إذ إن كل علاقة تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى"[20]، ومن الأمثلة التي خرَّجها الآمدي في موضوع السرقات قول مسلم بن الوليد[21]:

قَدْ عَوَّدَ الطيْر عَادَاتٍ وَثِقْنَ بهَا فَهُـنَّ يَتبَعْنَـهُ فـي كُـلِّ مُرْتحـل

وذكر الآمدي أن ابن أبي طاهر قال: "إن أبا تمام أخذه"، فقال[22]:

وَقدْ ظُلِّلَتْ عِقبَانُ أَعْلامِهِ ضُحًى بِعِقبَـانِ طيْـرٍ فِـي الـدِّمَاءِ نَوَاهِـل
أَقَامَـتْ مَـعَ الرَّايَـاتِ حَتـىَّ كأَنَّهَـا مِـنَ الجَـيْش إلاَّ أَنَّهـا لـمْ تُقاتِـل

إنَّ هذا التتبع المذهل للسرقة في شعر أبي تمام وفي أشعار غيره من الشعراء يشي بأن الناقد القديم كان على دراية بأن النص يمثل فسيفساء من الاستشهادات[23]، وهو يعني أن النص تحول إلى تناص؛ فالنص الأدبي "تناص أي حضور النصوص الأخرى"[24]، وعليه رفض الآمدي كثيرا من الأمثلة التي

عَدَّها ابن أبي طاهر من سرقات أبي تمام، ولكنه لم يعدل عن فكرة أن الشعراء الأوائل كانوا من سبق إلى مثل هذا المعنى وغيره، ومثال ذلك قول امرئ القيس[25]:

سَـمَوْتُ إليْهَـا بَعْـدَمَا نـامَ أهْلُهَـا   سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالا عَلى حَال

ويرى الآمدي أن أبا تمام أعجب بالمعنى فأخذه وعدل به إلى المديح فقال[26]:

سَمَا للعُـلاَ مِـنْ جَانِبَيْهَـا كِلَيْهِمَـا   سُمُوَّ عُبَابِ المَاءِ جَاشتْ غَوَاربُهْ

إنَّ مثل هذا الرأي يدل أن الآمدي خالف نقاد عصر في مفهومه للسرقة، إذ استطاع أن يتبين ما عبر عنه بالسرقة في كثير من أشعار الطائيين، وتجاوزها ليفرق بين ما يقال عنه مسروق، وما لا يقال عنه إنه من السرقة، وبهذا التتبع للخطأ في المعنى يتقاطع نقد الآمدي مع الدرس النقدي الحديث، إذ أشارت دراسات معاصرة عند بعض نقاد الحداثة الغربيين، "أنهم لا يرون الاشتراك في الإيقاع واللفظ والمعاني أحيانا عيبا يؤخذ على الشاعر، بل يرون أن ذلك ضرب من "التناص" أي حوار النصوص في الفن الشعري؛ لأن الشاعر قد ثقف الشعر بحفظ كثير من النصوص السابقة، فاعتماده عليها أمر جائز مطروح، ومعترف به، فكل شاعر قد درب ملكته على محاذاة غيره ممن أعجب بهم، وقد يكون لكل شاعر أستاذ يقلده في بادئ الأمر، ثم إذا ما اشتد عوده اعتمد على نفسه، واستقلَّ بشخصيته الشعرية، ومع هذا فهو لا ينفصل تماما عمن استوحاهم واختزنهم في محفوظه"[27]؛ ولأن الشاعر العباسي كان يعيش في بيئة تركز اهتمامها على ما يبدعه الشعراء، فإن المعاني الجميلة والألفاظ سيتردد صداها بين الشعراء عن وعي أو دونه في إبداعاتهم.

ب – سرقات البحتري:

افتتح الآمدي باب سرقات البحتري في موازنته بخبر أورده محمد بن داود بن الجراح في كتابه "الورقة" والذي نَصّ على أن ابن أبي طاهر أعلمه إنه: أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، منها ما أخذه من أبي تمام خاصة وذكر أنها تجاوزت مائة بيت شعري، وأشار الآمدي في هذا الباب إلى فكرة تناولها الدرس النقدي الحديث، وهي أن الشعراء كانوا يأخذون من النصوص الأخرى لاعتقادهم أن هذا يكسب نصوصهم نوعا من المقروئية، وهو ما عبر عنه الآمدي في قوله:

إن من أدركتهم "من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، خاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"[28]، ومن الأمثلة التي خرجها لسرقات البحتري من الشعراء غير أبي تمام قول البحتري[29]:

يُخْفِي الزّجَاجَةَ لَوْنُهَا فَكَأَنَّهَا   فِي الكَأسِ قائِمَةٌ بغَيْرِ إنَـاءِ

وذكر الآمدي أن البحتري أخذ المعنى من قول علي بن جبلة[30]:

كَـأنَّ يَدَ النَّدِيـمِ تـدِيرُ مِنْهَا   شُعَاعًا لا يُحِيطُ عَلَيْهِ كاسُ

وأما الجزء الذي خصصه لما أخذه البحتري من معاني أبي تمام، قول البحتري[31]:

مِثْلُ الهِلاَلِ بَدَا فَلَمْ يَبْرَحْ بـهِ   صَوْغ اللّيَالِي فِيهِ حَتَّى أَقْمَرَا

وذهب الآمدي إلى أن البحتري أخذه من قول أبي تمام[32]:

إنَّ الهِـلاَلَ إذَا رَأيْـتَ نُمُـوَّهُ   أيْقَنْتَ أنْ سَيَكُونُ بَدْرًا كَامِلا

ولم يوضح الآمدي موضع السرقة في بيت البحتري، واكتفى بذكر البيت الذي سُرق منه المعنى، وكان منهج الموازنة يقتضي أن يحدِّد موضع السرقة؛ لأن أكثر الذين تناولوا موضوع السرقات كانت طريقتهم تقتضي تحديد البيت الذي سُرق منه المعنى أو اللفظ دون تعليل أو تعليق، غير أنه كان يبيّن موضع السرقة، وينقد المعنى الأصلي، والمعنى المسروق، فأرجع "الأمور إلى أهلها الذين اخترعوها، وابتدعوها وكانوا السابقين إليها"[33].

ورفض الآمدي أيضا السرقة في عشرين بيتا أحصاها أبو الضياء على البحتري واتهمه فيها بالسرقة؛ معتبرا ذلك من الغلط الذي وقع فيه أبو الضياء؛ لأن تلك المعاني التي أوردها من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، والتي يستعملها الناس في كلامهم، وهي غير مقصورة على أحد من الناس دون غيره[34]، وهذا يدل على أن مفهوم الآمدي للسرقة كان يقترب من المفهوم الحديث الذي يشير إلى أن أشكال التناص تتنوع "بتنوع بنياته فهو لا يقوم على التماثل فحسب، وإنما قد يقوم على التقاطع أو التفارق أو التناقض أو الامتصاص والتفاعل"[35].

1 – تهمة السرقة وإشكالية الفحولة:

يعد الآمدي من أهم النقاد الذين أحسنوا تناول قضية السرقات وبحثوا فيها بحثا جادا حتى صار له مفهوما جديدا في معنى السرقة، فقد ألَّف في السرقة كتابا سماه: "الخاص والمشترك" وقد يكون هذا من بين الأسباب في عدم بيانه معنى السرقة في موازنته "في مستهل الفصل الذي عقده عن سرقات أبي تمام والبحتري"[36]، إذ تحدث عن السرقة وفي ظنه أن الناس قد اطلعوا على كتابه "الخاص والمشترك" الذي شرح فيه معنى السرقة وحدّد مواضعها، فهو لم يكن يترصد السرقة في حدِّ ذاتها بقدر ما كان يسعى إلى إرساء مفهوم جديد لها، إذ رأى أنه ينبغي على الناقد "أن يميز في بحثه عن أصالة المبدع بين المعاني المشتركة التي هي ملك مشاع للناس طُرًّا، وبين المعاني الخاصة التي تفرَّد بها أصحابها وعرفت لهم دون غيرهم، والتي إذا أخذها السارق، عُدَّ سارقا؛ فالآمدي هنا ينظر إلى العمل الأدبي على أنه إطار تلتقي فيه العناصر الأولية في علاقات تجاور دون أن تضيِّع شيئا من صفاتها الذاتية بانخراطها في الكلِّ الذي تتصادم فيه مع غيرها لتعطي العمل الفني صورته المتميزة لذلك سهُلَ عنده إفرادها عند السياق الذي ترد فيه وردِّها إلى أصولها"[37].

وما كان الآمدي ليكتشف سرقات الطائيين لولا ثقافته الواسعة وحفظه لِكَم هائل من الشعر، فكل اختيارات أبي تمام التي أوردها في موازنته إنما أراد أن يثبت بها شيئين مختلفين، أحدهما أن أبا تمام شاعر صنعة، وأن مخزونه الشعري الكبير الذي جمعه من حفظه لأشعار غيره يعد أحد أدوات صنعته، وثانيهما أن هذا المخزون الشعري قد انعكس في إبداعه عن قصد أو عن غير قصد منه في إبداعه الشعري، وربما أشار إلى ذلك ليبرر تسامحه مع بعض السرقات التي آخذه بها النقاد قبله، وهو ما تشترك فيه جل النظريات الحديثة التي تعير "أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي"[38]، ومن ثم دافع الآمدي عن أبي تمام في بعض سرقاته التي خرَّجَها له أبو علي محمد بن العلاء السجستاني، وردّ عليه بأنَّ له معاني فريدة وبدائع مشهورة.

ولقد سعى الآمدي من خلال مفهومه للسرقات إلى وضع حد للتجاوزات التي وقعت في موضوع السرقة "والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأباها النقد النزيه المنصف؛ فأدرك بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعمد إلى الشائع أو المتداول من المعاني، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر"[39]، وقد ذكر الآمدي في موازنته: "إنه ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يَعْجَل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خُفِيَ. وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبْعد آخذه في أخذه"[40]، ويلاحظ قارئ الموازنة أن براعة الآمدي تَجلت في مدى مقدرته على رصد الشائع من المعاني، والجاري منها مجرى الأمثال، وهو "مقياس جيد، ولكن الصعوبة فيه إنما تكون في تحديد مدى الشيوع والسيرورة والجريان على الألسنة، ومن شاء مال بهذا المقياس في حال الدفاع أو الهجوم، ولكنه رغم ذلك، مقياس لا بأس به، و لو أخذ به النقاد بعد الآمدي لوَفَّرُوا على أنفسهم كثيرا من الجهد الذي بذلوه في تتبع السرقات"[41]، ومن الأمثلة التي جاءت في الموازنة ودلت على أن فهم الآمدي للسرقة كان مختلفا عن فهم غيره من النقاد الذين سبقوه أو عاصروه ما يلي: - "فلا يصح أن يقال: إن أحدهما أخذ من الآخر؛ لأن هذا قد صار جاريا في العادات، وكثر على الألسن، والتهمة ترتفع عن أن يأخذ واحد من الآخر"[42]. - "فالغرضان مختلفان؛ والمعنى واحد شائع جار في عادات الناس أن يقولوا: إنما زيد كلام، وإنما عمرو قول بلا فعل. ومثل هذا، مع كثرته على الألسن، لا يقال: أنه مسروق"[43]. - "وتسامحت بأن ذكرت ما لعله لا يكون مسروقا، وإن اتفق المعنيان أو تقاربا"[44]. - "لأن مثل هذا... جرى في عادات الناس... وذلك شائع في كل أمة، وفي كل لسان."[45]. - "فليس بين المعنيين اتفاق إلا في ذكر البشر والروض، والألفاظ غير محظورة على أحد"[46]. - "ليس بين المعنيين اتفاق إلا في أن الشاعرين وصفا... وهذا من التشبيهات الظريفة العجيبة"[47].

ويبدو أن الظهور المتأخر لمصطلح التناص في النقد العربي، وتعدد مفاهيمه واختلافها أحيانا كان أحد الأسباب المباشرة في اضطراب الدارسين في فهم هذا المصطلح، وبالتالي اضطرابهم في بيان علاقته بمصطلح السرقات الشعرية الذي ظهر في النقد العربي القديم، وهذا التعدد في تعريف مصطلح التناص لم يظهر في أدبنا العربي فحسب، بل إنه لقي في النقد الغربي عددا من الاختلافات المنهجية،

وكثيرا من التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، ولكن هذا التعدد في التعاريف يمكن أن يُقرأ في جانبه الإيجابي إذ يتواضع في جانب من الثراء غير النهائي الذي صاحب هذا المصطلح؛ لأن الآثار الأدبية الوسيطة تقوم على دعامتين اثنتين، أحدهما "التوالد والتناسل ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وصور مختلفة، والدعامة الأخرى التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة وبالسلف ولقوتها"[48]، وهو ما أشارت إليه الأحكام النقدية التي جاءت مبثوثة في الموازنة والتي دحضت تهمة السرقة عن الطائيين، إذ نظر الآمدي إلى العمل الفني "وكأنه ثوب مؤلف من خرق شتى فهو يميز العناصر التي يشترك فيها الناس كافة مما لا يمكن أن يتهم فيه المبدع بالسرقة وبين تلك التي اشتهر بها شاعر بعينه ممَّا يُعدُّ الخوض فيه سرقة مذمومة وبين ما أضافه المبدع محور الدراسة من جديد بالاعتماد على قريحته"[49]؛ لأن السرقة لا تكون في الشائع أو المتداول في المعاني أو في الألفاظ فهي أمر مشاع بين الناس وغير محظورة على أحد.

وعليه يمكن القول إن الدرس النقدي العربي القديم كان السبّاق إلى اكتشاف فكرة تشابه النصوص من خلال موازنة الآمدي بين شعر أبي تمام وشعر البحتري، لتمثل الموازنة بذلك الأنموذج النقدي التطبيقي الذي أشار إلى ظاهرة تداخل النصوص وتشابكها، ولينتهي الآمدي في موضوع السرقات "إلى حقائق يلتقي بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم"[50] في فكرة تشابه النصوص مع بعضها؛ وهذا يعني أنه استشرف المستقبل النقدي الأدبي ليشير إلى ما ظهر في العصر الحديث في النقد الغربي بمسمى "التناص"؛ لأنه أدرك أن ظاهرة تداخل النصوص سمة أساسية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في مخيال الإنسان الشاعر العربي متداخلة مع بعضها البعض في تشابك يثير التعجب والدهشة.

الهوامش:

1 – هو أبو القاسم الحسن بن بِشر بن يحي الآمِدي، ولد بالبصرة ونشأ فيها، واختلف المؤرخون في تحديد تاريخ وفاته وحدَّدوه بين سنتي (370 هـ – 371 هـ)، عُرف بسعة علمه، ودقة معرفته بالشعر والأدب والنحو، من مؤلفاته: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري، وكتاب نثر المنظوم، كتاب ما في عيار الشعر لابن طباطبا من

الخطأ، كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك.
2 – سعد إسماعيل شلبي: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، مصر، (د. ت)، ص 13.
3 – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين: لانسون وماييه، دار نهضة مصر، (د. ت)، ص 98.
4 – شوقي ضيف: النقد، دار المعارف بمصر، ط.2، 1974، ص 65.
5 – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط.2، عمان، الأردن، 1993، ص 145.
6 – عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، دمشق 2000، ص 264.
7 – عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو مصرية، 1989، ص 248.
8 – أبو الحسن علي بن رشيق الأزدي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د. ت)، ج2، ص 280.
9 – أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة، مصر 1960، ص 264.
10 – ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص 97.
11 – أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص 262.
12 – عبد القادر هني: نظرة الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999، ص 15.
13 – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، ط.2، الكويت 1992، ص 56.
14 – عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم، ص 244.
15 – وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 61.
16 – طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، ط.1، بيروت 1985، ص 159.
17 – حسين خمري: نظرية النص من المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط.1، الجزائر 2007، ص 260 – 261.
18 – الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط.2، 1972، ج1، ص 58 – 59.
19 – عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط.2، الكويت 1992، ص 111.
20 – حسين خمري: نظرية النص من المعنى إلى سيميائية الدال، ص 253.

21 – الآمدي: الموازنة، ج1، ص 65.
22 – أبو تمام: الديوان، تقديم محي الدين صبحي، دار صادر، ط.1، بيروت 1997، م1، ص 40.
23 – انظر،
Julia Kristeva : Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse, (extrais) théorie de la littérature, A.J. Picard, 1981, p. 14.
24 – أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، مطبعة إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1987، ص 55.
25 – امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، ط.1، بيروت 1998، ص 143.
26 – ديوان أبي تمام، ج1، ص 155.
27 – محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الجامعية، ط.2، الإسكندرية 1993، ص 81.
28 – الآمدي: الموازنة، ج1 ، ص 311 – 312.
29 – البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت (د. ت)، ج2، ص 382.
30 – الآمدي: الموازنة، ج1، ص 324.
31 – ديوان البحتري، ج1، ص 427.
32 – ديوان أبي تمام، ج2، ص 320.
33 – طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 158.
34 – الآمدي: الموازنة، ج1، ص 337.
35 – مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1987، ص 22.
36 – محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر 1999، ص 351.
37 – المرجع نفسه، ص 13.
38 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط.4، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 124.
39 – محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 354.
40 – الآمدي: الموازنة، ج1، ص 345.
41 – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 165 – 166.
42 – الآمدي: الموازنة، ج1، ص 351 – 352.
43 – المصدر نفسه، ص 356.
44 – المصدر نفسه، ص 335.

45 – المصدر نفسه، ص 123.
46 – المصدر نفسه، ص 360.
47 – المصدر نفسه، ص 362.
48 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 134.
49 – عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 12.
50 – محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 367.

توظيف التناسب الهندسي في التراث البلاغي
ابن البنّاء المرّاكشي نموذجا

حكيم بوغازي
المركز الجامعي غليزان، الجزائر

لقد حاول ابن البنّاء العددي المرّاكشي[1]، توظيف نظرية التناسب الهندسي توظيفا سليما من أجل لمّ شمل جميع المصطلحات، وتكوين صورة متقاربة ودقيقة عن الشواهد وتفاصيلها، وكيفيّة الوصول من المجهول إلى المعلوم بالضرورة، من طريق الاستنتاج والاستقراء والبرهنة العلميّة الرياضيّة، التي التجأ إليها في كتابيه: "تلخيص أعمال الحساب"، وقبله كتاب "وجوه أعمال الحساب"، مع توجيه عنايته إلى "الدّرس البلاغي والصّوفي والتفسير"[2] انطلاقا من نظرية التناسب الرياضيّة السالفة الذكر.

وخلافا للمفهوم الأرسطي الذي يستوحي "من تحليل اللّغة الطبيعيّة، ينطلق النّسق الذي ابتكره العرب، تحت اسم نظريّة النِّسب من الحدس الهندسي، ويضع تصنيفا للعلاقات القائمة بين الحدود مختلفا تماما عن التصنيف المعروف"[3]، وهو ما وقفنا على كثير من أساساته عند ابن البنّاء العددي في كل الكتب التي وقعت بين أيدينا، المخطوطة منها والمحقّقة والمشروحة، حيث خرجنا بصورة عامّة مفادها بأنّه وظّف واعتمد المنطق الريّاضي، في تنظيم الصوّر البلاغيّة الجزئية في كليّات، فهذا الباحث محمد مفتاح يصرّح أنّ "القارئ لكتاب ابن البناء، يرى الرياضيات والمنطق رأي العين، فابن البنّاء وريث شرعي لتقاليد المدرسة البلاغية الرياضية المنطقية العربية الإسلاميّة: مدرسة الفارابي وابن سينا وابن رشد"[4]، في مجمل القوانين المنطقية الضابطة للدرس البلاغي وغيره.

استثمر ابن البنّاء العددي نظرية التّناسب الريّاضي في فصلين أساسين من كتابه الخاص بالبلاغة "الروض المريع في صناعة البديع"، هما: (تشبيه شيء بشيء)، و(تبديل شيء بشيء)، انطلاقا من الصوّر المتقابلة والعلائق المنطقية للقضايا ذات المرجعية الاصطلاحية الواحدة والمفهوم المتعدّد؛ لأن لبّ المنطق "يعالج الكلام الاستدلالي من جهة نحوه إن صحّ التقريب والتعبير، للوقوف على

تراكيب القضايا وصوّر تأليفها وأضربها وشروط تناقضها، أما العلاقة بين نحو الأقيسة وخواصّها فتعود إلى البلاغة، فتكون العلاقة بذلك بين الكلام الاستدلالي والبلاغة علاقة جزء بكل"[5]، وهو ما حاول ابن البناء حصره بناء على أسلوب علمي منطقي، بعد أن بوّب أبوابا تنمّ عن سعة مداركه وحجم علمه.

1 - أثر نظرية التناسب في تحليل الشواهد البلاغية:

استغرقت نظرية التناسب حيّزا كبيرا من أعمال ابن البنّاء العددي، كما أخذت جزءا آخر من اهتمامات الريّاضيين والفلاسفة قبله، فقد اشتغل "علي بن منعم العبدري (ت 626 هـ)" على فكرة تناسب الأعداد ومدى تحصيل قيمتها في العمل العلمي وربطها بالقياس البرهاني، فقال: "والقياس البرهاني على الشيء المطلوب يكون على وجهين: إما على طريق التحليل وإما على طريق التركيب"[6]، والمقصود بالتحليل هنا، هو التناسب الذي يشتغل على نسبة الأعداد، انطلاقا من الجبر الشديد التعقيد، كما أنّ استعمالها كان قبل هذا العهد، في الجانب الرياضي ليس إلاّ.

ومن خلال البحث في المدونات العربية عنَّ لنا، أن هذه النظرية تمرَّس فيها "أبو بكر بن الحسن الكرجي البغدادي (ت 419 هـ)" قبل ابن البنّاء في كتابه الكافي في الحساب، حيث يقول في مفهومها: "اعلم أن النِّسبة أي قدر مقدارين متجانسين، كل واحد منهما عند الآخر، وتكون نسبة الواحد إلى المنسوب إليه كنسبة الخارج من النسبة إلى المنسوب إليه على الإبدال"[7]، وهذا الإبدال المصرح به هنا هو بيت القصيد في التناسب، إذ لا يشتغل التناسب إلا من طريق الإبدال، وهو ما أفرد له ابن البناء ملحقا واسعا.

ويتحدّث عادل فاخوري عن البدايات الأولى للتناسب العربي، وما هو الدّاعي الذي حملهم على الاستعانة بها، فقال: "يضع مناطقة العرب أربعة أنواع من النسب بين الكليات وهي: المساواة والتباين الكلي، والعموم، والخصوص المطلق والعموم والخصوص من وجه. ولا ريب أن إطلاق اسم النِّسب ذاته على نسقين متشابهين في الرياضيات والمنطق... يشير إلى تأثير الأول على الثاني"[8]، ولقد استفاد ابن البناء من هذا كلّه ووظّفه بطريقة علمية في الروض المريع.

وفي منطلق حديثه – الفاخوري – عن أهميّة دراسة العلاقات بين ما صدق الكليات، تبيّن لنا أنها كانت في "أوّل نشأتها تقتصر على دراسة العلاقات القائمة

بين ما صدق الكليات، وعلى تقرير القواعد العامّة المترتّبة على هذه العلاقات... وانطلق مؤسّسو نظرية التناسب من اعتبار ما صدق الكليات، أي من اعتبار الأفراد المندرجة تحت الكليات – الجزئيات –، ولذلك كان غرضهم الأوّلي بناء منطق المجموعات"[9]، وعلى هذا المدار، اشتغل ابن البناء انطلاقا من الصّور الجزئيّة التي تنضبط وفق الكلّية العامّة، والتي تعتبر بمثابة مجوعة تحتوي على عناصر لا يصحّ بحال من الأحوال التفريط في عنصر منها.

وبهذا التفسير الأوّلي للنظرية، اتّكأ ابن البناء العددي على تحديد استنتاجين كبيرين، من منطلق الحرص على رسم المجموعات، فكان أن جعل الباب الثاني أو بعبارة المنطق، الكلية الثانية أو بالعبارة الرياضية المجموعة الثانية: أقسام اللفظ من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود، وقد أبنّا قبل هذا معنى الباب، ومنطلقه ثم عيّن ما يصدق على هذا الباب من جزئيات أو لنقل فصول الباب بالاعتبار المنهجي للتقسيم، وأما بالتعبير المنطقي فنسميه الأفراد المندرجة تحت الكليات.

وأما الكلّية الثانية على المفهوم المنطقي، والمجموعة الريّاضية الثّالثة فكانت وفق استنتاج: أقسام اللّفظ من جهة دلالته على المعنى، وضمّه جملة من الأفراد المندرجة فيه، ولا سيّما ما تعلق بالتناسب الموظّف منذ البداية في ذهن وتأليف الكاتب.

وعليه فإنّ ابن البنّاء المراكشي بسّط هذا الأمر، في التلخيص فقال: "القسم الأول في العمل بالنسبة، وهو على ضربين: بالأربعة أعداد المتناسبة و بالكفّات، والأربعة أعداد المتناسبة هي التي نسبة الأول من هذا الثاني كنسبة الثالث للرابع، وضرب الأول في الرابع كضرب الثاني في الثالث، ومتى ضرب الأول في الرابع وقسّم على الثاني خرج الثالث، وعلى الثالث خرج الثاني، ومتى ضرب الثاني في الثالث وقسّم على الأول خرج الرابع، أو على الرابع خرج الأوّل"[10]، هنا يتحقق عنصر الإبدال الركيزة الأساسية للتناسب، وهو الذي أشار إليه "الكرجي" آنفا وسيأتي التطبيق البلاغي على هذه النظرية في التشبيه والاستعارة والكناية في ثنايا هذا البحث.

والمعول عليه في كتابه الرّوض المريع في صناعة البديع، هي النّسبة الهندسية ذات الأربع متقابلات، أو الأعداد بالتعبير الرياضي وتقليباتها الثمانية،

حيث يقول محمد مفتاح: "وما يهمّنا أن ابن البناء تحدث عن النسبة الرياضية في كتبه وجعلها نواة كتابه البلاغي الروض المريع في صناعة البديع، ولذلك تجب الإشارة إلى ما كتبه ابن البناء في الكتب الرياضية ثم إلى توظيفها في المجال البلاغي... وما يتصل بموضوعنا هو النسبة الهندسية ومكوناتها هي القلب والتبديل"(11)، ويضيف في موطن لآخر من نفس الكتاب "أن ابن البناء ذهب بعيدا في الحديث عن النسبة بكل أبعادها، بحكم تضلّعه في الأعداد، ووظّفها بكيفية رائعة في الروض المريع"(12)، هذا التوظيف لم يسبق إليه على مستوى المنهج والتأليف والتوضيح.

ويبدو أن ابن البنّاء العددي، سار في نظرية التناسب إلى أبعد مدى، حين حاول أن يشذب البلاغة العربية، ويبوّب مصطلحاتها على أساس هذه النظرية وكانت معطيات التعامل معها سواء عند ابن البناء أو السجلماسي أو ابن خلدون قد أتت أكلها، وصيّرت البحث العلمي في مجمله من حال إلى حال واستثمارا وجيها من خلا تبيان "وظائفها المتعددة من حيث ربط العلائق بين الأشياء المتناسبة والمتضادة ومن حيث الاستدلال للانتقال من المعلوم إلى المجهول"(13)، ومن الجزء إلى الكل.

ويعلق صاحب شرح التلخيص، في تعليقه وتمثيله على ما قاله ابن البناء العددي بقوله: "ولا بد من النسبة بين الأعداد وإلا لا يمكن أن يوصل إلى معرفة المجهول منها... ويلزم أن يكون الرابع إلى الثالث كالثاني إلى الأول وكذلك يلزم أن يكون الأول والثاني إلى الثاني كالثالث والرابع إلى الرابع"(14)، كما أنه صاغ مثالا للمبتدئين حتى يقرّب المفهوم للأذهان، فجعل مربعا من أربع رؤوس، وعلى كل رأس وضع، أرقاما ثم طبق الإبدال والحذف، فجعل: أ = 3، ب = 6، جـ = 4، د = 8. فمنطق التناسب يفرض ما يلي: (أ. د) = (ب. جـ)، حيث: (3.8) = (6.4).

نستنتج أنه في حالة البحث عن المجهول الأول أو الرابع أو الثاني أو الثالث، يتعين علينا أن نرجع إلى قاعدة التناسب؛ فلو ضربنا: (أ. د) وقسمناه على (ب) حصل لدينا علم بالمجهول (س) الذي هو الحد الثالث، وهكذا يتم التناوب والإبدال. وبالتطبيق العددي يحصل: (3.8) = 24 ÷ 6 = 4. والعدد 4 هو الحد الثالث، في التناسب، وهذا هو معنى قوله: "فنسبة الحد الأول إلى الرابع كنسبة

الثاني إلى الثالث، التي نسبة الأول من هذا الثاني كنسبة الثالث للرابع، وضرب الأول في الرابع كضرب الثاني في الثالث، ومتى ضرب الأول في الرابع وقسم على الثاني خرج الثالث، وعلى الثالث خرج الثاني ومتى ضرب الثاني في الثالث وقسم على الأول خرج الرابع، أو على الرابع خرج الأوّل"[15]، وما كان من ابن البناء إلا أن عمّم هذا العمل على الشواهد البلاغية، التي تحتاج إلى صيغة التناسب وخاصة في فصلين متتاليين: تشبيه شيء بشيء وتبديل شيء بشيء كما سيأتي بيانه.

وبهذا المثال "وتقليباته يوضّح ما قاله ابن البناء من أن التناسب لا يتأثر بالترتيب ووقوع الفصل أو العكس أو الإبدال... وما أشار إليه هو النسبة بين الطرفين الّذين تتولّد منهما أربع صوّر وبطبيعة الحال إذا كانت هناك نسبة أخرى بين طرفين فإنها تولد من أربع صور أخرى"[16]، وهو ما اجتهدنا قدر الإمكان في إثباته، ذلك أننا لم نجد من اهتم بالأمر، فما كان علينا إلا الإقبال عليه بمخاطره ومزالقه، والرجوع به إلى المبتغى الذي أراد ابن البناء التعويل عليه، في حلحلت الكثير من الشواهد البلاغية الشعرية وغيرها، إيمانا منه بضرورة العمل على التناسب من أجل الكشف عن المجهول الذي يتضح بعد الوقوف على مكنون المعلوم.

والحالة هذه لا بد من الإشارة إلى أن هذه المبادئ الأساسية في التناسب تطوّرت في الدّرس البلاغي عند ابن البناء المراكشي وبخاصة في باب الاستعارة يقول في الروض المَريع: "وجميع الاستعارات إنما هي إبدالات في المتناسبة"[17]، والمجاز في قوله: "وأما إبدال شيء بشيء – وهو مجاز كله – فمنه في المتناسبة يبدل كل واحد من الأول والثالث بصاحبه، وكذلك الثاني والرابع. مثاله: نسبة الإيمان إلى الكفر كالنور إلى الظلمة. فيبدل اسم الأول وهو الإيمان باسم الثالث وهو النور فيقال: الإيمان نور، وكذلك يبدل اسم الثاني وهو الكفر باسم الرابع وهو الظلمة فيقال: الكفر ظلمة"[18]، وجاء ابن البناء بقول الشاعر ابن المعتز:

غِلَالَـةُ خَـدِّهِ صُـبِغَتْ بِـوَرْدِ وَنُونُ الصُّدْغِ مُعْجَمَةٌ بخَالِ

ففي شرح هذا الشاهد يقول ابن البنّاء العددي موظفا التناسب في تحليل البيت: "نسبة خدّه إلى حمرته، كنسبة الغلالة إلى صبغها بالورد، ونسبة صدغه إلى خاله، كنسبة النون إلى النقطة التي تعجمها، فأبدل وركّب التبديل في النسبة"[19]. والمجهول المتأتّي من المعلوم، هو الحمرة الموجودة البارزة على الغلالة، وسواد

الخال كنقطة الإعجام في النون، أي زينتها وجمالها لا في الحمرة فحسب، بل زاد الحسنَ الخال.

ولم يتوقف ابن البنّاء المرّاكشي عند حدود بيان معاني النص الشعري، بل تعدّى ذلك إلى محاولة تأويل وتفسير وفهم النص القرآني، انطلاق من التناسبية في غير ما موضع، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر:

أ - التناسب داخل الخطاب وحدوده:

ومن أمثلة ما جاء في المدونة (الروض المَريع في صناعة البديع):

1 - النسبة بين حدود النص الأربعة أو المتولّدة عنها:

ومفهوم هذه الصورة التلازم ما بين الحدود الأربعة المكونة للجملة الواحدة، وكيفية استخراج المعالم من المجاهل والشاهد من الغائب، ومن أمثلة ذلك:

- ما أورده ابن البناء من تأويل في قوله تعالى: "مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَيةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا"[20]، حيث إن:

- المعلوم بالضرورة: نسبة الذين حملوا التوراة إلى حملهم أسفارها ثم لم يحملوا ما حمّلوا من القيام بها. كنسبة الحمار إلى حمله أسفارا، فنسبتهم في عدم القيام بما فيها كنسبة الحمار في عدم قيامه بما في الأسفار.

- المجهول: استوائهم في عدم العقل.

قال صاحب التفسير: اليهود لم ينتفعوا بهدي التوراة مثلهم مثل الحمار الذي يحمل الكتب الحكيمة ولا ينتفع بها. وقال مثل ذلك البيضاوي في حاشيته وأقره عليه القرطبي، و"وجه الشبه حرمان الانتفاع بما هو أبلغ شيء في الانتفاع"[21].

2 - الاكتفاء بأحد المتلازمين:

ويلحق التناسب مواضع الإيجاز والاختصار[22]، بذكر أطراف متناسبة دون أخرى لدلالتها عليها ضمنا، والشاهد فيه، قوله تعالى: "كَلاَّ لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ"[23]، حذف الجواب لدلالة تناسب الأطراف على مجهوله، والمعتبر هو: كلا لو تعلمون علم اليقين: "لأقلعتم عن باطلكم"[24]. وقال صاحب الصفوة: "وجواب لو: محذوف لقصد التهويل و تقديره لو تعلمون لا ازدجرتم"[25] فيقدر السامع ما يخطر بباله فكان الإبقاء على أفق انتظار المتلقي قائما على اعتبار أن المسكوت عنه أهول من المنطوق به، وهو على شاكلة ما في القرآن من التعظيم بشأن غير المتكلم به، فيقدر السامع شأنه، ويتّعض به.

ب – **المتناسبة بذكر الطرفين:**

وفي هذه التأويلات التي سيأتي بيانها، نلمح قدرته على استنتاج المعنى من المبنى العام، انطلاقا من رغبته في تجسيده المعطى الرياضي، والمنطقي حيث لا تعارض بين العقل والنقل عند الجمهور ولو حصل التعارض، غلّب النقل على ما جاء عند الأصوليين، وهو ما نلمسه في توقف ابن البنّاء في كثير من الآيات لعدم توافق التناسب، وأقر بعجز اللغة الصناعية أمام القرآن الكريم ومن هذا المنطلق يصرح: "ويكتفى في الأشياء المتناسبة بذكر الطرفين ويحذف الوسطان فيكتفي بالمقدّم في إحدى النسبتين، وبالتالي من الأخرى لأن الطرفين حاصران للوسطين ويدلاّن عليهما لأجل ارتباط التناسب"[26]، ومن صوّره على سبيل التمثيل، ما وقفنا عليها تحليلا وشرحا وتعليقا عند محمد مفتاح[27] ومنطلقه في ذلك – طبعا – الروض المريع:

1 – حذف مقدم النسبة الأولى وحذف تالي النسبة الثانية:

وجاء بشواهد منها قوله تعالى في سورة الأنبياء: "فلْيأتِنا بِآيَةٍ كَمَا أُرسِلَ الاَوَّلُونَ"[28] وقد أولها منطقيا وفق التناسب الرياضي بذكر الطرفين وحذف الوسطين، لتجنب التكرار والاكتفاء بالمقدم، فجعل نسبة إرسال الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى إتيانه بآية، كنسبة إرسال الأولين إلى إتيانهم بالآيات، فكان أن اكتفى بالمقدمة الأولى في الذكر بتاليها، ومن الثانية بذكر مقدمها، ويكون بذلك المشبه به سابق عن المشبه، يقول في هذا الصدد: "فكان من البلاغة تقديم النّسبة الثانية على الأولى لفظا والحذف فيهما قرينة تدل على كل واحدة منهما معنى وقد أدّت فيهما العبارة المختصرة عن المعنى بكامله، فهو من الطبقة العليا في الكلام"[29]. والمعنى: (فليأتنا بآية معينة مثلما كان عليه حال المرسلين الأوائل يأتون بآيات معينة)، ويدل على هذه المشاكلة "في نظام المتناسبة حرف التشبيه في قوله تعالى: كَمَا أُرْسِلَ الاَوَّلُونَ"[30].

2 – حذف مقدم الأولى وتالي الثانية:

وهي من باب مشاكلة التّناسب ومرده إلى حذف مقدم الأولى وتالي الثانية وإعادة صياغة الجملة حتى يتبين لنا المراد من المعنى القائم في الآية، ومثال ذلك ما جاء في قوله تعالى: "ومَثلُ الّذينَ كفَرُوا كَمَثلِ الذِي يَنْعِقُ بمَا لاَ يَسْمَعُ إلّا دُعاءً ونِدَاءً"[31]. وتأويل هذه الآية في نظر ابن البنّاء العددي: أن نسبة الذين كفروا إلى

داعيهم كنسبة ما لا يسمع إلى الذي ينعق به، فاكتفى بالطرفين: أحدهما "الذين كفروا" والثاني "الذي ينعق" فهي نسبة مركبة، وإعادة تركيبها تكون بإبدال المضمر في التالي بظاهره على هذا الشكل: "نسبة الذين كفروا إلى الداعي – المضمر– كنسبة ما لا يسمع إلا دعاء ونداء إلى الناعق"[32]. ويضيف شرحا آخر لمشاكلة التناسب الموجودة في الآية: "هذه المتناسبة على نظام مشاكلة التناسب: المتقدّم لفظا متقدّم تناسبا، وتالي كل نسبة منهما مركّب فيه المقدّم لأجل الألفاظ الإضافية، فهي نسبة مركّبة"[33].

3 – حضور المقدّمات مع التوالي:

ويعلق على هذا الأمر بقوله: "إحداها أن تأتي بكل واحد من المقدّمات مع قرينه من التوالي"[34]، والشاهد قوله تعالى: "وَجعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا"[35]، فقرن الليل بالسكون والخلود للنوم والراحة. والنهار متعلّقه المعاش والتكسّب، وهو معنى قوله السابق: والأشياء الأوّل مقدّمات والآخر توال، ونسبة كل واحد من المقدّمات إلى قرينه من التوالي كنسبة جميع المقدّمات إلى جميع التوالي، فنسبة الليل إلى اللباس كنسبة النهار إلى المعاش، كل متعلق بقرينه.

4 – جميع المقدّمات والتّوالي مرتّبة من أوّلها:

والشاهد فيها قوله تعالى: "وَمِنْ رَّحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ"[36]، وسلك ابن البناء في هذا الشاهد تأويله من منطلقه البلاغي المندرج تحت مصطلح المقابلة، فالمقدّمات (الليل والنهار) مرتبة في السياق، منسجمة مع دلالة الخطاب في الشطر الثاني أو التوالي على حد تعبيره، وهي (لتسكنوا فيه ولتبتغوا) وهذا من منطلق حرص الله تعالى في آي القرآن على تبليغ المراد من عدّة أوجه يحتملها المعنى من دون إفساد لعلة وجوده، وهو كثير في القرآن الكريم، ولذلك جاء في الأثر أن القرآن حمّا ل أوجه.

وختام هذه الورقة فإنّنا نرى أنّ ابن البنّاء العددي المرّاكشي حاول توظيف رصيده المعرفي من الرياضيات والمنطق الأرسطي في بيان الإعجازية الفذّة التي يتّسم بها النص القرآني، فضلا عن خصوصية الدرس البلاغي الموجود بين ثناياه، فكان فاردا في تحليلاته وتعليلاته، ذهل لحاله الشارحون والمفسرون، وأضحى كلامه يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، مبتعدا بذلك عن الجنف والخطل من القول.

الهوامش:

1 – هو أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي المراكشي، الشهير بابن البناء العددي المراكشي، ينظر ترجمته في كتاب ابن القاضي المكناسي: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس، دار المنصورة، الرباط 1983، ص 148. العسقلاني: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تح، محمد سعيد جاد الحق، ط.1، ج1، ص 278. وخير الدين الزركلي: تاريخ الأعلام، ط.4، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ج1، ص 222. عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح، محمد سعيد العريان، ط.7، 1978، ص 505.

2 – أما بالنسبة لعمله في مجال التصوّف فكان أن ألف كتابا بحجم رسالة في التصوّف بعنوان (مراسم الطريقة في فهم الحقيقة من حال الخليقة) تحقيق ودراسة شوقي علي عمر، كلية الدراسات العربية والإسلامية، القاهرة.

3 – عادل فاخوري: منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث، دار الطليعة، ط.3، بيروت 1993، ص 175.

4 – محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 44.

5 – شكري المبخوت: الاستدلال البلاغي، تونس، منوبة، دار المعرفة، ط.1، 2006، ص 109.

6 – العبدري: فقه الحساب، ص 20.

7 – ينظر محمد بن الحسن الكرجي: الكافي في الحساب، دراسة وتحقيق سامي شلهوب، منشورات جامعة حلب، 1986، ص 58.

8 – عادل فاخوري: منطق العرب، ص 176.

9 – المرجع نفسه، ص 177.

10 – ابن البناء: تلخيص أعمال الحساب، حققه محمد سويس، منشورات الجامعة التونسية، ص 221.

11 – محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ص 264.

12 – المرجع نفسه، ص 124.

13 – محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 83.

14 – القلصادي: شرح تلخيص أعمال الحساب، ص 230.

15 – ابن البناء: تلخيص أعمال الحساب، ص 221.

16 – محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 47.

17 – ابن البناء: الروض المريع، ص 115.

18 – نفسه.

19 – المصدر نفسه، ص 116.

20 – سورة الجمعة، الآية 5.

21 – محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الفكر، ص 379. وجاء في تعليقه على

الوجه البلاغي أن هذه الآية فيها تشبيه تمثيلي، لأن وجه الشبه منتزع من متعدد أي مثلهم في عدم الانتفاع بالتوراة، ص 382.

22 – ابن البناء: الروض المريع، ص 143.

23 – سورة التكاثر، الآية 5.

24 – ابن البناء: المصدر السابق، ص 143.

25 – الصابوني: المصدر السابق، ص 598.

26 – ابن البناء: المصدر السابق، ص 143.

27 – انظر، محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 59.

28 – سورة الأنبياء، الآية 5.

29 – ابن البناء: المصدر السابق، ص 144. وينظر، محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 49.

30 – ابن البناء: المصدر السابق، ص 144.

31 – سورة البقرة، الآية 170، ذكر الطاهر بن عاشور أن في الآية تشبيها مركبا وأخبارا لمحذوف على طريقة الحذف المعبر عنه في علم المعاني بمتابعة الاستعمال عد أن أجرى عليهم التمثيل فهي تشبيه بليغ وهو الظاهر، وقوله لا يعقلون نتيجة بعد البرهان. ينظر، الطاهر بن عاشور: المرجع السابق، ص 110 وما بعدها.

32 – ابن البناء: المصدر السابق، ص 145.

33 – نفسه.

34 – المصدر نفسه، ص 107.

35 – سورة النبأ، الآيات 10 – 12. قال الصابوني: تشبيه بليغ ومقابلة لطيفة جعلنا الليل لباسا أي كاللباس، في الستر والخفاء وقابل بين الليل والنهار والراحة والعمل وهو من المحسنات البديعية، المعكوس فيعود لتسكنوا فيه إلى الليل. انظر، صفوة التفاسير، ص 511.

36 – سورة القصص، الآية 73.

الواقعية والالتزام عند
عز الدين جلاوجي وآنا ماريا ماتوتي

فريدة مغتات
جامعة مستغانم، الجزائر

في ظل الظروف السياسية والاقتصادية الرّاهنة، وكذا التحولات التي يشهدها العالم كافة والعالم العربي خاصّة، والتي تعتبر مخلفات أحداث القرن العشرين، وجب على الباحث الأدبي إعادة قراءة رواية الالتزام والواقعية التاريخية المعاصرة في السرد الروائي سواءً في أعمال الكتّاب الجزائريين أو في أعمال كُتّاب الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط، وذلك لمعرفة مدى تأثير الحدث التاريخي وانعكاسه في تلك الإنتاجات الأدبيّة، كالعشرية السوداء في الجزائر (1990 - 1999) والحرب الأهلية الإسبانية (1936 - 1939).

من هنا فإن إشكالية المقال تندرج في إطار مدى تأويل السرد الروائي الواقعي تحت ضوء الحدث التاريخي الذي يغذي أدب الالتزام في شكله النثري والشّعري، أو من وجهة الأدب المقارن يمكن التساؤل عن طبيعة الموضوعات التي انعكست في رواية ما بعد العشرية السوداء الجزائرية كـ"الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي و"رواية ما بعد الحرب الأهلية" التي تتضمن الأعمال النثرية لماتوتي، تأتي من بينها "الذاكرة الأولى"، وإلى أيّ درجة استطاع كلّ من الرّوائيَين أن يجعل من العمل الأدبي مرآة تعكس الواقع المرير الذي عرفه بلديْهما؟ وأين تكمن مواطن الالتزام والنزعة الإنسانية لديهما؟

انطلاقاً من تعريف جويار للأدب المقارن بأنه "تاريخ العلائق الأدبية الدّولية"[1] وبأن دور الباحث المقارن هو أن "يقف عند الحدود اللغوية والقومية، ويراقب مبادلات الموضوعات والكتب والعواطف بين أدبين أو عدة آداب"[2]، واستنادا إلى النظرية التجريبية السوسيو أدبية التي تعتبر النص موجه لفئة معينة من القرّاء، ولأهداف تجعل من العمل الأدبي وسيلة اتصال وتواصل، نحاول تسليط الضوء على موضوع الحرب والفاجعة في الروايتين المذكورتين، من حيث أسلوبية السرد والوصف الزمكاني والشخصيات ومدى تأثرهم بالحدث التاريخي، خاصة من

خلال رؤية البطل الطفل الشاهد "أنا".

في هذا الصدد يتوجب بداية التعريف بالروايتين محل الدراسة، لقد كُتبت بالرواية الإسبانية التي نحن بصدد تحليلها عام 1959 ونشرت في 1960، وهي تروي في مائتين وخمسة وأربعين صفحة، على لسان البطلة – الطفلة – ماتيا أحداث الحرب الأهلية الإسبانية وتأثيرها على الجو العائلي والاجتماعي، خاصة على علاقة الكبار (الجدة) بالصغار (الأحفاد) وتصف معاناة الأطفال وخيبة أملهم وكذا نظرتهم المحتقرة لأصحاب القوة المعبر عنها بكلمة "الكبار" التي تتكرر في كل الرواية بتواز مع كلمة "الأشباح" من خلال الحوار الذي يدور بين "ماتيا" الطفلة ذات الأربعة عشر ربيعاً وابن عمتها بورخا الذي يكبرها بسنة.

أمّا عن "الفراشات والغيلان" فهي رواية جزائرية كُتبت في 1999 ونُشرت في ثاني طبعة عام 2006، تروي أحداثًا إرهابية داميةً في إقليم الصّرب – قرب ألبانيا– لكن إذا قرأنا تأويليًّا هذا الموقع الجغرافي اكتشفنا أنه رمز لأي وطن أو إقليم يشهد أعمال عنف واغتيالات في صفوف الأبرياء، خاصة الأطفال. إلّا أنّ الكاتب لم يُصرّح بذلك، بل اتّخذ من الموقع الجغرافي المذكور مقياساً أو رمزاً دالّاً على نفس المشهد تقريبا كالذي عرفته بعض البلدان مثل الجزائر منذ أحداث أكتوبر 1988. وهذا يُعْتبر من بين الحيل الأسلوبية التي لا يكاد يخلو منها أي عمل أدبي، فحسب أمبرتو إيكو "النص في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجلّيه، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يُفعّلها المرسل إليه والتفعيل هو الفعل الذي يمارسه القارئ حالماً أن تقع عيناه على النص"(3). وعلى ضوء هذا الطرح، نجد أن النزعة الإنسانية التي تنعكس في الروايتين تتجلى من خلال الصور البيانية والمحسّنات البديعيّة التي تضفي على الموضوع صبغة وجوديّة، فنقرأ مثلًا عن الموت ومظاهر الحرب، عن الحقد والكره في عدة مواضع من المُؤلّفيْن. في رواية جلاوجي نقرأ أدقّ التفاصيل عن المجرمين وقد خرّبوا وهدّموا وقتلوا كما في هذه المقتطفات: "شيء في البيت... جثث مبعثرة هنا وهناك يا لهول الفاجعة" (ص 14)، وفي الصفحة السادسة عشر من نفس الرواية أيضا نجد وصف المشاهد بأسلوب يبعث على التفاعل مع البطل بصفة خاصة ومع الشخصيات بصفة عامة: "وتسمرت عيناي على المشهد المُريع... يا للفظاعة! يا لهول الفاجعة!! – يا للجريمة النكراء.!!".

بالموازاة مع هذه الأمثلة نجد أنّ الأحداث الأليمة نفسها تقريباً توصف في رواية "الذاكرة الأولى" بالأسلوب نفسه إذ تسرد الكاتبة وتصف مظاهر الحرب على لسان الطفلة البطلة، كما ترجمنا عن النص الأصلي: "مرات عدة، كانت طائرات العدو تحوم عاليّا" (ص 27). "وكان الكره ينبثق وسط الصمت مثل الشمس" (ص 37).

هكذا يواصل الرّوائيَّان التعبير عن نزعتهما الإنسانية ولو بطريقة غير مباشرة، فيكتب جلاوجي: "هكذا يا ابنتي يفعل البشر حين يتجردون من إنسانيتهم... ها الزمن يمر وها التّاريخ يلعن المتوحشين ويُدين الكلاب المسعورة" (ص 30). ونترجم عن الرواية الإسبانية من الصفحة الخامسة والثلاثين "بورخا، بورخا، بما أننا لا نحب بعضنا كإخوة، كما تأمر الكنيسة والأم المقدسة، فلنكن رفاقاً على الأقلّ..."، إضافة إلى هذا نكتشف أنّ فكرة الأمل تراود كلاًّ من المُبْدعَيْن من خلال جُمل قصيرة تعكس نوعاً من التحدّي والتصدّي والعزيمة أمام فظاعة وبشاعة الحرب ومُخلّفاتها، كما في "الفراشات والغيلان" إذا قرأنا على سبيل المثال: "يجب أن نستمر لنبقى حصننا أمام عواصف الشر" (ص 36). وإذا ترجمنا عن "الذاكرة الأولى" من صفحتها 152 ما يلي: "لا يجب أن تهزمنا الحرب... إنها شيء فظيع". وتتوالى الأمثلة التي تجسّد أعراض الحرب ومعاناة الشعب عامةً والأطفال خاصةً بنبرة تحسّر وتأسف من الكاتبين، فنقرأ في الرواية الجزائرية: "لأن أعداءنا أرادوا قطعنا عن جذورنا... وإلا فالعقاب هو الموت والتشريد... وماذا يساوي المرء حين ينقطع عن جذوره تماماً؟؟ أو ينتمي إلى جذر آخر... ليست له نهاية إلا الموت أو المسخ، ولقد ظلّ أجدادنا على مرّ القرون يقاومون النتيجتين معاً، ويجب أن نستمرّ نحن على نفس الدرب؟ (ص 54)، و"مساكين هؤلاء الأطفال، لم يتسن لهم أن يعيشوا في وقت جميل، محطمون هم بسبب الحرب. ربّاه رحمتك وقدرتك! يا له من حز" (ص 77 وما بعدها).

من جهة أخرى تتجلّى مظاهر الاقتتال في "الفراشات والغيلان" من خلال وصف الكاتب للأحاسيس المختلجة في نفوس الشخصيات وعلى رأسهم البطل (محمد) كما في: "رعب يستولي على الجميع... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبداً... عيونهم تدور في محاجرها تكاد تنفجر... ينبعث منها بريق منكسر... متخاذل... حائر" (ص 9)، وعلى المنوال نفسه نقرأ ما ترجمناه من

"الذاكرة الأولى": "طالما كنا نشعر بالملل والغضب، بنفس المقدار، وسط الهدوء الثقيل والسلام المنافق في الجزيرة. عطلتنا بدت مصدومة بالحرب التي ظهرت كالشبح، بعيدة لكن قريبة إلى زمن ما وربما أكثر رعبا دون أن نراها" (ص 12).

وتتوالى في الروايتين أدقّ التفاصيل التي تحملها مشاهد الحروب في أي زمان ومكان، فنجد في رواية جلاوجي المشهد التالي مثلاً: "جدتي وقد تهشم رأسها... والدي وقد غطى الدم صدره... قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدم من ثقب في جبتها... أمي وقد تكومت في بركة كبيرة حمراء" (ص 14). موازاةً مع ما يُترجم كما يلي عن رواية (آنا ماريا ماتوتي): "لقد أحرقوهم أحياءً، المشؤومون، المشؤومون، إنهم يقتلون كل الناس الأبرياء. إنهم يملؤون البلاد بقوافل الشهداء" (ص 40).

نظراً لخطورة الموضوع وخصوصيته الإنسانية البحتة، يشترك الكاتبان في عدّة زوايا أهمها رصد معاناة الأطفال – خاصة النفسية – جرّاء مغبّة الحروب وما تخلّفه من تشوهات معنوية تُؤرّق ذاكرتهم وتُلطّخ البراءة التي تحتويها قلوبهم الصّافية جرّاء اليُتم والتشرّد والضّياع، وهذا ما نستخلصه حين نقرأ مثلاً في "الفراشات والغيلان": "إلى أين ستذهب يا محمّد؟ إننا نسعى على غير هدى لقد ضيعت كل أهلي وأقاربي ليس لي من أعرفه خارج قريتي... ولا أحد يمكن أن يأويني أو يقوم على أمري" (ص 22)، حيث أن مصير البطل في هذه الرواية مأساوي كمصير الطفلين "ماتيا" و"بورخا" في "الذاكرة الأولى" إذ نترجم على لسانهما: "أبي يحارب في الجبهة ضد الأشرار وأنا هنا وحيد" (ص 52). "الحرب أين ضاع أبي، غرق في القاع جرّاء أفكاره السيئة" (ص 115).

من أوجه التشابه الأخرى بين الرّوايَتيْن هو عنصر السرد والوصف على سبيل التذكّر والتّحسّر في عدّة مواضع من المُؤلَّفَيْن، إذ نقرأ مثلاً على لسان البطل الطفل "محمّد" في "الفراشات والغيلان": "ما أتعسني! نسيت كلّ ذلك... صُوَري... جوائزي... كتبي... نسيتها في البيت... احترقت... نُهبت؟؟ لست أدري... ووجدت نفسي أخطو خارجاً" (ص 39)، ونفس خيبة الأمل والحسرة نُتَرْجمُها من رواية "ماتوتي"، على لسان الطفلة البطلة "ماتْيا" وهي تتذكّر لُعبتها وقَصصها بجمل شبه مبعثرة ممّا يجعلها تدلّ على مدى الذعر الذي يطغى في نفسها: "خيّم الليل كواقع مُريب ومنبوذ... وأنا بعينيّ المفتوحتيْن كأني مُعاقبة... تيقّنتُ أنّه لا وجود لجزيرة

المستحيل ولا لحورية البحر لأنّ الرّجال والنّساء لا يُحبَّون وبقيَّت برُكبتين لا فائدة منهما وتحولت إلى إسفنجة... كانت القصص مُخيفة وأضعت لُعْبتي (جوروجو) لم أعرف أين اختفى؟". ومن الملاحظ أنّ كلّا من الكاتبين استعمل الليل أو الظلام كرمز دالّ على سواد الذكريات والحزن الذي تُحْدثه في مُخيّلة البطلين كما في الصفحة الثامنة والثلاثين من رواية "جلاوجي": "كان الظلام لا يزال مخيّماً على القرية... هناك عادت إلى مُخيّلتي ذكريات الأيام الماضية الحلوة، حين كنت أقصد بيت صديقي عثمان كلّ صباح لنصطحب معاً إلى المدرسة".

وعلى نفس النمط نجد تلازمًا واضحاً بين المفردات الدالة على الظلمة والليل وسرد الذكريات على لسان "ماتيا" إذ نُتَرْجم قولها في الصفحة مائة وثمانية وسبعون: "أتذكّر أني دخلت منطقة غريبة، كأنها ماء متحرّك: كأنّما الخوف يستولى عليّ يوماً بعد يوم. لم يكن الخوف الطّفولي الذي كنت أعاني منه إلى ذلك الحين. أحياناً كنت أنهض ليْلًا وأجلس في سريري لأتحسّس... كان شعور نسيته منذ صغري... كان الظلام يُخيفني وأفكّر: النهار والليل، النهار والليل دائماً؟".

كما أنه لو تأمّلنا غالبية الأسلوب الوصفي والسّردي في الروايتين – على الرّغم من الاختلاف النحوي بين العربية والإسبانية – وجدنا أنه يقوم على أساس الجمع بين مميزات لغة النثر ومميزات لغة الشعر، لأنّه يتبيّن لنا أننا نقرأ قصيدة نثرية نظراً لقصر الجمل وكثرة المجاز في التعبير كما في المقتطف التالي من الصفحة السابعة من "الفراشات والغيلان": "أجري... أتعثر... أنهض... أعدو... أتعثر... تنهش الحجارة زبدة ركبتي... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني أو أكاد... تغرق مقلتي في نهر من الدموع.

أجري... أتعثر... أسيج لعبتي الصغيرة بذراعي النحيلتين... أضمها إلى صدري. خطوات وألج الباب... تطول المسافة... يبعد الباب كبُعد القمر... أرجوك اقترب... أرجوك انفتح... إنهم خلفي تكاد أشداقهم تلتهمني... أحس أنيابهم تنغرز في لحمي الطري... لحم ساقيّ وإليتيّ".

ونكاد نقرأ نفس الخصائص في الرّواية الإسبانية كما نترجم عن الصفحة مائة وثلاثين من النص "سقط جوروجو على السجاد بذراعيه مجمّعتين مثيراً للشفقة ووجهه الأسود على الأرض. استلمته ووضعته مُجدّدا على صدري جاعلة رأسه على ميدالية السلسلة. أخضرت ملابسي، دخلت الغرفة المجاورة، وضعت ملابسي

بسرعة. وبالحذائين في يدي، غادرت إلى الخارج. في زاوية الرّواق، نغمة ساعة الجدار (تيك تاك) قطعت الصمت. رافقني ظلي الطويل إلى غاية درج السّلم. جلست في الدرج الأول ولبست حذائي".

في كلا المثالين نقرأ وصفاً لهروب البطلين: محمد يهرب باتجاه البيت خوفاً من الغيلان التي كانت تلاحقه جرياً وفي الرواية الثانية تهرب "ماتيا" من غرفتها إلى الخارج لتشارك باقي الأطفال في اللعب والحديث. ممّا يعني أن طريقة وهدف الهروب تختلفان ففي الرواية الأولى يهرب الطفل إلى البيت بينما في الرواية الثانية تهرب الطفلة خارج غرفتها بهدف السّمر مع الأصدقاء وتبادل الشكوى والتذمّر من الحرب والكبار (الجدّة).

من الملاحظ أيضاً انتهاء معظم العبارات القصيرة بثلاث نقاط متتالية ممّا يوحي بوجود الكثير من التفاصيل المبعثرة في ذاكرة البطل إلى درجة أنه لا يستطيع التعبير عنها كما في ما يلي: "وقع إقدام تقترب... ضجيج لا يكاد يُفهم... غبش يُغازل عيني المثقلتين تعباً... المتعبتين نعاساً... رؤوس تتراقص على ضوء مصباح خافت... تتداخل الرؤوس... تتدافع... تنزل... تعلو... تظهر... تختفي... بدأت الرؤيا تتضح... راحت عضلات جفني تنسحب بقوة للأعلى... انفتحت نوافذ عينيّ على مصراعيهما... اتضحت الرؤيا. لقد عادوا... ها هم أمامي يتدافعون والصمت سيد الموقف... هل أنجزوا المهمّة؟ هل نجحوا فيما ذهبوا من أجله؟ أعادوا جميعاً أم عاد بعضهم ومنع البعض الآخر؟ كانت مغامرة صعبة محفوفة بالمخاطر؟" (ص 28).

أيضا في "الذاكرة الأولى" نجد الكثير من الذكريات المُعبّر عنها بجمل قصيرة منتهية بثلاث نقاط لتدلّ على وجود المزيد من التفاصيل المؤلمة التي لا تقوى البطلة على ذكرها أو تتمنى محوها من مخيّلتها، خاصّة عندما تتذكر قصة انفصال والديْها قبل غياب الأب وموت الأم واندلاع الحرب، كما نترجم عن النص في الصفحة مائة وواحد وأربعين: "بدايةً عشت معهما – على الأقلّ أتذكّر شيئاً من هذا القبيل... لكن كنت صغيرة جدّاً. كانوا يقولون أن جدّتي لم تحب أبي. لقد عاش والديّ معاً لبعض الوقت، لكن على ما أذكر، بعدها تمّ الطّلاق..." وتتابع بنفس الأسلوب متذكّرة بصعوبة وألم اختفاءهما إلى الأبد: "خسارة، لماذا؟ لا أتذكّر شيئا عن هذا... تقريباً لا شيء... أخذاني إلى مدرسة في "مدريد"، كانت تسمّى "سانت

مور" وتقع في شارع "الثيشني"... وعندما رجعت إلى البيت، لم يكونا هناك إلى الأبد. أبدا لا هو ولا هي. لكن لا شيء أهمّني خاصّة لأن دُمْيتي "جوروجو" كانت معي".

استنادًا إلى تأويلية المعنى في الأمثلة السابقة المنتقاة بهدف المقارنة وباعتبار أن "المعنى حتى لو تعلق الأمر بأدنى المستويات الدلالية، هو نتاج عمليات تأويلية محكومة باستراتيجية"(4) نستنتج، من جهة، أن كلا الأديبين قد تجاوزا الحديث عن الإقليم الواحد وتعدّوه إلى الخوض في محن الأنسان الوجودية في أي زمان ومكان، كأزمة الحرب التي تجر الكره والحقد وتزرع المآسي والموت للكبير والصّغير، ومن جهة أخرى، إذا تأملنا لغة الوصف في الأمثلة السابقة وجدناها سهلة وبعيدة عن التعقيد، ذات تراكيب نحوية بسيطة غير أن الفرق في تناول الموضوع ذاته يكمن في وضعية الراوي البطل تجاه الأحداث إذ أنّ البطل في "الفراشات والغيلان"، (الطفل محمد) هو شاهد مشارك أو حاضر في صلب الوقائع: "من هؤلاء الوحوش أمي؟ ماذا يريدون؟ لماذا كسروا الباب؟ ماذا فعلنا...؟" (ص 17). بينما في الرواية الثانية فالبطلة الطفلة ماتيا تبدو بعيدة عن مسرح الأحداث كأنّها شاهدة حيّة كونها انتقلت إلى بيت الجدة – الذي أصبح ملجأ للعائلة ومستقبلا للجرائد والأخبار عبر جهاز الراديو– إلى أن تضع الحرب أوزارها.

أما اذا نظرنا إلى العملين باعتبارهما ظاهرة أدبية، وجدنا أن النص يُخفي الكثير من الحقائق التي لا نكتشفها إلا إذا توصلنا إلى سبر أغوار تلك العلاقة الكائنة بين النص والمتلقي، لأننا نصطدم في كثير من المواضع بما يسمى المعنى البعيد الذي تبنى عليه مواضيع الرواية وتُصاغ حسبه أهداف الكاتب غير المعلنة أو غير مباشرة باعتباره مؤسس الظاهرة أو صانع الإنتاج الأدبي وهذا ما يؤكده "فولفجانج ايزر" إذ يوضح أنّ "الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص بل بالعلاقة بين النص والقارئ"(5). لهذا التمسنا بعض السبل من أجل تحليل المعاني البعيدة للألفاظ بغرض التوصل إلى مدى التشابه في تقنيات الروائيّين لبلوغ هدفهم والمتمثل في عكس الأحداث التاريخية بواقعية ووفاء تماشياً مع مبادئ وأسس الالتزام الذي يمكن من خلاله اعتبار الكاتب في الحياة مثل الجندي المقاتل في المعركة على حدّ تعبير الأديب والفيلسوف الوجودي الفرنسي جون بول سارتر، وهذا ما يجعل دور الناقد هاما إلى جانب عمل الأديب وهذا ما

يؤكده "روبرت هولي جوس": "تلقي النصوص يعد من قيمتها ومعناها عبر الأجيال إلى وقتنا الحاضر حيث نكون بمثابة قُرّاء أو مؤرّخين وذلك في أفقنا الخاص حيال هذه النصوص"[(6)].

وعليه فإنه من خلال قراءة هيرمونيطيقية للروايتين تتجلى لنا هواجس الكاتبين حول الحرب والكره كموضوع وجودي يؤرق أيّ إنسان على وجه الأرض، إذ نلحظ إسقاط هذا الهمّ لدى الأديبين على البطلين: الطفل محمد في "الفراشات والغيلان" والطفلة ماتيا في "الذاكرة الأولى"، ففي الأولى نقرأ: "إنهم أعداؤنا... بل أعداء البشريّة قاطبة... كلّ مصائب الإنسانية جاءت منهم... انهم وحوش بلا قلب ولا رحمة... التاريخ يحدثنا عن ذلك... والتاريخ يعيد نفسه والتاريخ صادق والله" (ص 23). ونفس التخوفات عن الحرب نقرأ في الرواية الثانية: "وهكذا بقينا لمدة أكثر من شهر دون أي جديد يُذكر... متى تنتهي الحرب... الحرب ستكون مسألة أيام... يقولون" (ص 27).

وهكذا نتوصل إلى أنّ كلاً من الأديبيْن وصف خيبة الأمل بنبرة التأنيب والحسرة المختبئة خلف الكلمات وبين السطور لتكوّن نصّا غائبا حاولنا أن نصنعه كقرّاء وباحثين في الرواية لأنه على حد تعبير محمود درابسية "النص الأدبي في الأصل نصّان: نص موجود تقوله لغته ونص غائب يقوله قارئ منتظر"[(7)]. وممّا يلفت الانتباه في المُؤلّفيْن هو اهتمام الطفلين البطلين بالمدرسة، حيث يقول محمد "لا شك أنهم هدموا الجدران وصارت مدرستي الآن أطلالاً"[(8)]. "وحلق بي الخيال استرجع طفولتي المغتالة... قريتي التي أجهضوا حلمها الأكبر"[(9)]. وتقول ماتيا متشوقة للعودة إلى شبه الجزيرة: "خلال العطلة اندلعت الحرب. العمة إيميليا وبورخا لم يستطيعا العودة إلى شبه الجزيرة، والعم ألفارو انضم إلى الجبهة كونه كولونالا. أنا وبورخا مصدومان، كضحية لكمين غريب، فهمنا أنه أصبح لزاما علينا تحمل المكوث في الجزيرة لأجل غير معلوم. مدرستانا بقيتا بعيدتين وحام في الجو شيء مزعج بدأ يؤثر في الكبار ويُضفي على حياتهم ظرفا غير عاد"[(10)].

وعليه يمكننا تأكيد مدى غزارة النزعة الإنسانية لدى المؤلفيْن على الرغم من اختلاف انتمائهما العرقي واللغوي إلا أن التشابه يتجلى خاصة من خلال البطلين والمواضيع إذ نقرأ في النقد العربي الحديث عن تأثير الثقافات الأوروبية في الحياة الأدبية منذ القرن العشرين، لهذا استعملنا مختلف نظريات النقد الأدبي الأوروبية

التي أثرت في الكتاب العرب حيث أصبح معظمهم يُبدع من خلفية المجتمع الذي ينتمي إليه ومن خلفية ثقافة الآخر أو النقد الأدبي الأوروبي حيث يقول فيصل دراج وسعيد يقطين: "نشأ النقد الأدبي العربي الحديث في عمومية نظرية، تتحدث عن الجديد الأدبي والاجتماعي والسياسي في آن... ولهذه العمومية ما يبرزها ويسوغها، ذلك أن الدفاع عن حداثة أدبية لا معنى له خارج مجتمع حديث في علاقاته الأدبية وغير الأدبية"[11].

انطلاقاً مما سبق نستنتج أن كلًّا من رواية "الذاكرة الأولى" التي تندرج ضمن أدب ما بعد الحرب، أو أدب الواقعية التاريخية حسب التقسيم البانورامي الكرونولوجي للأدب الإسباني ورواية "الفراشات والغيلان" التي تنتمي إلى ما يسمى بأدب المحنة، تساهم في تكوين نظرة عن التطورات التاريخية التي عرفتها كلٌّ من الجزائر وإسبانيا وتساعد في دعم وتعزيز فكرة أهمية الرّواية كإنتاج ثقافي وفني مرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي تولد فيه لتعكسه بهدف العتاب والنقد البناء أيضاً. حيث يبدو الرّوائي الصوت النائب عن كل مضطهد جرّاء الحرب وكأنه ضمير الشعوب الحي الذي يؤنب انهيار القيم الإنسانية وغياب المحبة بين أفراد الوطن الواحد وبين شعوب العالم كافة. وعليه يبقى الأدب محرّك المقاومة والصمود كما يصرح الشريف جلال فاروق: "لمّا كان الأدب والفن جزءً من الفعالية الثقافية العامة للإنسان فإنهما يظلان مرتبطين بالشرط الإنساني في مختلف مراحل تطوره التاريخية... فلا فنّ إلّا بالإنسان"[12]. وهذا ما يعكس العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع كما يوضح مجموعة من النُّقاد: "الضمير القومي للأمة لا يمكن أن يتبلور إلّا من خلال الأدب الذي تخلقه قريحة لكل أمة"[13]. إضافة إلى كون الأديبيْن تبنيا قضية الشعب المضطهد جراء الحرب فإنه تجدر الإشارة إلى تأثر كلّ منهما بأدب المشكلة وتضامنهم مع الطفولة المظلومة بشكل خاص على غرار الأشخاص الآخرين. إلا أنه على الرغم من التشابه بين العملين فإن لكل منهما خصوصيته التي تمليها اللغة كما يوضح تودوروف تزفتان: "ليس الأدب ولا يمكن أن يكون إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها... العمل الأدبي هو عمل فني لفظي"[14].

من جهة أخرى فإن شخصية كل كاتب أو تجربته مع الحرب تختلف، لأن جلاوجي عاش فترة التسعينيات شاباً بينما ماتوتي عرفت الحرب الأهلية الإسبانية

في طفولتها، لهذا كرّست معظم أعمالها للطفولة والخيال القصصي متخذة من الطفل بطلا لما تكتب على عكس أعمال الروائي الجزائري الذي يتخذ لها نماذجًا مختلفة من الأشخاص كأبطال، إلا أنه في "الفراشات والغيلان" البطل هو الطفل المذعور التائه المرتبط بلعبته تماماً مثل البطلة في "الذاكرة الأولى" وبما أنه حسب كونديرا: "الرّواية ليست تحليلا للواقع وإنّما تحليل للوجود الإنساني باعتباره حقلا للمكنات الإنسانية"[15]. فإنه يمكن أن نعتبر اللعبة (الدمية) في الرّواية الإسبانية – التي هي في الأصل دمية الكاتبة نفسها التي كان اسمها "جُوروجُو" كما استعملته في الرواية تكراراً لأنه رفيق البطلة – رمز السعادة الضائعة ونهاية الحرب التي يحلم بها الجميع خاصة الصّغار– ففي هذه الرواية تتعرض الطفلة للطّرد من المدرسة بسبب رفضها ترك اللعبة في البيت مثلما طردت الحرب الابتسامة والسعادة من حياة الناس إذ نقرأ "كنت أحس بالخوف دائما. لحسن الحظ اصطحبت معي دميتي الصغيرة السوداء مخبأة بين قميصي وصدري" (ص 16).

أمّا في الرواية الجزائرية فيبث لنا الكاتب انشغال الطفل بلعبته في خضم هجوم الأشرار على البيوت: "لعبتي أمّي... أرجوك... لعبتي... لعبتي... لا بد أن أنقذ لعبتي... لن يدوسوها بأقدامهم الخشنة... بحوافرهم البغيلة... لن يبتروها مني"[16] وكأن الطفل يريد إنقاذ سعادته من بين أيدي مختطفيها أو مغتاليها.

ممّا نلاحظ في الرّوايتين هو الأسلوب الاستعاري الذي يجسد من خلاله كل من المُؤلّفْين مشهد الحرب بإثارة مُحاولين إشراك القارئ في تصوّر وتخيّل الحدث. فمثلاً في "الفراشات والغيلان" يصف جلاوجي قتل الغيلان للأشخاص بتفاصيل تدفع بنا إلى التعاطف مع الشخصيات كالأمثلة التالية: "ومدّ أحدهم إلى رجل جدتي العجوز، وكانت قد فطنت فراحت تئن أنات متقطّعة، فحملها كما يحمل النسر فريسته، دار بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشم، ويتطاير منه بعض الأجزاء ويتراذذ مخها هنا وهناك" (ص 12)، "شحذ رشاشه وأفرغ ناراً كاوية في ظهر أمي حتى تقيّأت فوقنا... دوّى الرّصاص وسمعت عمتي البكماء تصيح... أدركت انهم قتلوا عمتي الصغرى" (ص 13).

أمّا في "الذاكرة الأولى" فنجد أنّ الرّواية أسقطت أحداث الحرب الأهلية على حياة الأطفال، الذين يُفّضلُون اللعب بطريقة عدائية بحتة حيث ينقسمون إلى فوجين مُتخاصميْن ليبدؤوا الشجار بالأسلحة البيضاء وبإضرام الحريق في "ساحة اليهود"

مُقلّدين ما يجري على أرض الواقع من انفجارات واغتيالات في الموقع الذي كان اليهود يقتلون فيه الضعفاء من الناس حرقاً، حسب ما قرأ "بورخا" في الكتاب الذي وجده في مكتبة الجدّ ومن بين تلك الأمثلة: "إنهم في الساحة... أشعلوا النيران وبدؤوا بمشاجرتنا بسكاكين الجزارة" (ص 158).

إلا أنه على الرغم من الأحداث المأساوية التي ترويها الرّوايتان يبرز لنا أن الكاتبيْن فضّلا ختم المُؤلّفيْن ببصيص من الأمل حول المستقبل، حيث نقرأ على سبيل المثال في "الفراشات والغيلان": "أصبحت الشمس مشرقة دافئة... فدبّت حركة غير عادية داخل مجتمعات البؤس والشقاء والغربة... لعل الناس بدؤوا يسترجعون أنفاسهم الآن ويستردون ما ضاع من قوتهم وجَلَدهم" (ص 73). "ارسما شمسا على وشك الشروق... شمس الفجر وقد بدأت تمدّ خيوطها تهزم الظلام... وأي الرّسميْن يكون الأجمل تكون له الجائزة" (ص 75)، أما في الرّواية الأخرى فنقرأ مثلاً: "حسناً، حسناً، لا تنزعج. حمداً للّه ستذهبون إلى المدرسة وكل شيء سيصبح عادياً".

نستخلص من هذه الدراسة الوجيزة أن الحدث التاريخي في أي أمة يحرّك أدبها إذ يهب الكُتاب مواضيع واقعية ويلهم قريحتهم الإبداعية كما فعلت الحرب الأهلية في الأدب الإسباني إذ ساهمت في ظهور مجموعة جيل الخمسينيات المتمثلة في الأدباء الذين عاشوا طفولتهم خلال تلك الحرب ومن بينهم آنا ماريا ماتوتي التي ترجمت أعمالها إلى ثلاث وعشرين لغة كما ترشحت ثلاثة مرات متتالية لجائزة نوبل للآداب وأما عن أحداث عشرية التسعينيات في الجزائر فقد ولّدت ما يسمى بـ"أدب المحنة" أو "الأدب الاستعجالي" الذي نمّى الالتزام الوطني لدى الكتاب وحمل أهدافا إنسانية بحتة.

الهوامش:

1 – ماريوس فرانسوا جويار: الأدب المقارن، ترجمة محمد غلاب، مطبعة لجنة البيان العربي ط.1، القاهرة 1956، ص 5.

2 – نفسه.

3 – أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية التعاضدية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 21.

4 – عبد الملك مرتاض: التأويلية بين المقدس والمُدنّس، مجلة عالم الفكر، المجلد 29، ع1، الكويت 2000، ص 205.

5 – فولفجانج يزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني وجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1989، ص 5.
6 – روبرت هولى جوس: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي، ط.1، جدة 1994، ص 40.
7 – آنا ماريا ماتوتى: الذاكرة الأولى، منشورات ديستينو ليبرو، برشلونة 1960، ص 27.
8 – محمود درابسة: التلقى والإبداع، مؤسسة حمادة، الأردن، 2003، ص 42.
9 – عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، منشورات رابطة أهل القلم، ط.2، سطيف 2006، ص 63.
10 – المرجع نفسه، ص 73.
11 – دراج فيصل ويقطين سعيد: أفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، ط.1، دمشق 2003، ص 164.
12 – الشريف جلال فاروق: إن الأدب كان مسؤولاً، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، ط.1، دمشق 1978، ص 16.
13 – سمدون حمادي وأخرون: اللغة العربية والوعى القومى، بيروت 1984، ص 265.
14 – تزفتان تودوروف: في اللغة والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت 1990، ص 42.
15 – ميلان كونديرا: فنّ الرواية، منشورات غاليمار، باريس 1986، ص 61.
16 – عز الدين جلاوجي: المرجع نفسه، ص 9.

الذكْر عند الصوفيْ الشيخ أحمد بمبا

د. صالح انجاى
جامعة شيخ أنت جوب، دكار، السنغال

ولد الشيخ أحمد بمبا حوالي 1853 في قرية امبكي (السنغال)[1] واسمه أحمد بن محمد بن حبيب الله البكي المشهور بخادم رسول الله، وهو شيخ صوفي مارس في بداية الأمر الورد القادري ثم تناول بعد ذلك عدة أوراد ثم بدأ يؤدب تابعيه حسب منهجه الروحي وذلك بعد أن أمره به الرسول خلال مناجاته السرية.

كانت كثرة الجماعات التي لبت دعوته سببا لمشكلات عديدة بينه وبين القوة المستعمرة الفرنسية التي كانت تسود في بلاده، ولذلك لقي من قبلها صعوبات وآلام فنُفي مرات، وكانت تلك الشدة باعتبار الشيخ الصوفي ابتلاء وتجربة تولدت عن سيره على طريق الإتقان الروحي، توفي الشيخ سنة 1927 في جربيل (السنغال)، وتطورت الجماهير الغفيرة التي استقطبها منهجه التربوي إلى طريقة صوفية سُميت بطريقة "مريد الله".

لكن ذلك المنهج التربوي الروحي يقدم نوعيات خاصة قد تهيج الفكر والتأمل لاختلافه في بعض تصرفاته مع سلوك الطرق الصوفية التي أسست قبل مجيء الشيخ، ففيما يتعلق بممارسة ذكر الله التي ما زالت ولا تزال تركز نشاطات الصوفي كلها في سيره إلى الإخلاص والإتقان توجد عند هذا الشيخ كيفية خاصة تلفت النظر، فلذلك نهتم هنا بدراسة منهجه على هذا الصدد لكي يكون ذلك مساهمة على وصف موقفه تجاه الطرق الصوفية السابقة في حين تثبت بعض الدراسات[2] أنه قد طرحها كلا.

نحاول في هذا البحث أن نركز الدراسة على نقاط تبدأ بتذكرة مهمة الذكر في منهج الصوفي عموما ثم تطورها إلى الورد عند الطرق، فنأتي بنبذة حول خصوصية الشيخ أحمد بمبا في هذا المجال.

1 - الأذكار عند الصوفية:

ومما ثبته المتخصصون هو أن الغزالي[3] قد أثر عبر عمله الائتلافي بين التصوف والسنة اتجاهين في عالم التصوف، فنجد بعد وفاته علماء صوفية

استمروا على التبحر في الكتابة والتأليف حول الحقائق والأسرار الباطنية والفلسفية عن التصوف فمنهم مثلا الشيخ محي الدين بن عربي[4].

أما الآخرون فتركزوا حول السكوت عن النظريات والسلوك على طريق العمل والممارسة، يتجسم عندهم "إحياء علوم الدين"[5] بإخلاص شرعي مع تربية روحية، وتتولد المعرفة الإلهية عندهم عن الذوق عبر تجربة قلبية لا عن الجدل أو النظريات الكثيفة، فعند هؤلاء تحتل ممارسة الذكر محلا أساسيا من بين وسائلهم الروحية، ثم تطور هذا الاتجاه إلى طرق صوفية تشكلت حسب تصرفات وميول المشايخ.

فالتصوف السني الذي يتمثل بهذا الاتجاه ما زال يهتم بتربية النفس[6] وإتقان القلب بعبادات شرعية مخلصة، فبذل الجد كله إلى تحقيق هذا الإخلاص وذلك عبر عدة تصرفات منهجية تولدت عن اجتهاد المشايخ الطالبين الوسيلة الرائعة إلى هذا الكمال[7].

لما ظهرت الطرق الصوفية ساد الذكر كمهور لهذا السلوك، فكان بعض الشيوخ يرون أولويته لفعاليته كوسيلة تربوية روحية، ويوافق ذلك معنى قول الكاتب الصوفي الشعراني: "سمعت سيدي علي المرصفي رحمه الله يقول: قد عجز الشيوخ فلم يجدوا للمريد دواء أسرع في جلاء قلبه من مداومة ذكر الله عز وجل"[8].

ففي محل آخر وفي نفس المصدر زاد هذا الشيخ قائلا: "إذا ذكر المريد ربه بشدة وعزم، طُويت له مقامات الطريق بسرعة من غير بطء، فربما قطع في ساعة ما لا يقطعه غيره في شهر وأكثر"[9].

ويؤكد المتصوفون أنه لا يمكن حصول المعرفة الإلهية إلا بالعبادة والإخلاص[10] فلا يتحقق هذا الإيجاد بواسطة النظريات الكتابية، وتعبر عن هذا الموقف أقوال الشيوخ التي نقلها الشعراني: "وقد كان سيدي إبراهيم الدسوقي رضي الله عنه يقول: يجب على المريد أن يجمع همة العزم، ليعرف الطريق بالذوق لا بالوصف والقلم"[11]. وقد كان سيدي الشيخ أبو السعود بن أبي العشاير يقول: "كتاب المريد هو قلبه"[12]. تؤكد هذه الأقوال أولوية العمل بالعبادة وبممارسة الذكر فوق النظريات الكتابية[13].

ومن المشهور أن للمتصوفين عدة أذكار كانوا يتواصون بها بين الأجيال من الشيوخ إلى المريدين وذلك عبر أسانيد خاصة لهم، وكانوا يحفظونها داخل دائرتهم

الروحية، فمنهم من خصصوا لها تفاصيل في كتاباتهم كما هو الحال عند الغزالي[14] والشعراني[15]، فبينوا أن لهذه الأذكار منابع سنية. ورغم كل ذلك كانوا لا يعرضون مضمونها إلا لإخوانهم في السلوك.

بدأت هذه الأذكار تعلن للجمهور في القرن الخامس الهجري مع مجيء الطرق الصوفية التي تتوسع دوائرها لكثرة الجماعات المتدفقة إليها، ولاسيما لأن الذكر كان من الأصليات المميزة للطريقة الصوفية وذلك حسب إسناده وتلقينه وتركيبه فسمي وردا لأجل ذلك ولأجل ترتبه وانتظامه.

قد اتهم بعض الفقهاء[16] المتصوفين بالشرك لأنهم كانوا يتناولون – حسب اعتقاداتهم – أذكارا باطنية وسحرية، وتأيدت تلك التهم بالحجاب الكثيف الذي كان يستر مناجاتهم ومعاملاتهم، فبدأ هذا الحجاب يُرفع تدريجيا مع مقارني الشعراني حين انكشفت في كتاباتهم أذكار سنية مثل كلمات التوحيد والتوبة والصلاة على النبي (ص)[17].

2 – الورد بين الترتيب والتلقين وخصوصية الشيخ أحمد بمبا:

بعد دراسة نصوص الصوفية يبدو أنه كانت الخصوصية فيها ذلك التلقين الذي يفضي نوعا من السر والبركة والنور من الشيخ إلى المريد، فتختلف فعالية الفيض في قلب السالك باختلاف شرعية الشيخ وروحيته واختلاف همة المريد واجتهاده. ويتمثل التلقين بانتقال الكلمات الذكرية (الورد) من فم الشيخ إلى المريد خلال بيعة توجب علي هذا الأخير دوام الممارسة وحسن التطبيق وفقا لشروط يبينها المربي، فعندئذ يتطاول السند الذي كان النبي هو منبعه الأصلي وهو ما يسمى بسند نقل ظاهري، إذ من الممكن أن يأخذ الشيخ "عن رسول الله (ص) يقظة ومشافهة، بالكيفية المعروفة بين القوم في عالم الروحانية"[18] وهو ما يسمى بسند النقل الباطني.

وهذا السند الوجيز الباطني نجده عند جميع أرباب أوراد الطرق الذين يزعمون أن الرسول (ص) قد لقنهم الأذكار مباشرة، وهذا المستوى الروحي مشروح عند الكاتب الصوفي محمد الحافظ أحد شيوخ الطريقة التجانية، وهو يقول في كتابه: "ومنتهى ما يصل إليه الأولياء الاجتماع بالنبي صل الله عليه وسلم في اليقظة"[19].

ويتصادف مضمون جميع أوراد الطرق حول كلمات الاستغفار والتوحيد والصلاة على النبي (ص)، فيقدم مثلا السيد علي الخرازمي الورد الذي أوجبه شيخه

على مريديه بهذه الكلمات: "أما أوراده (رضي الله عنه) التي تُلقى لكافة الخلق الذي رتبه له سيد الوجود وعلم الشهود (ص) هو: أستغفر الله مائة مرة والصلاة على رسول الله (ص) بأي صيغة كانت مائة مرة ثم الهيللة مائة مرة"[20].

ونجد الأوقات المختارة عند طرفي النهار عموما من المشابهات وذلك وفقا لأمر إلهي: "واذكر اسم ربك بكرة وأصيلا"[21].

وعلاوة على الشروط العامة التي تُحترم عند ممارسة الذكر زاد مؤسسو الطرق تقييدا وشروطا أخرى مميِّزة لأساسية كل طريقة وخصوصيتها. ومما قيده مثلا الشيخ المؤسس للطريقة التجانية هو أن هذا الورد لا "يلقن لمن كان له ورد من أوراد المشايخ إلا أنه تركه وانسلخ منه ولا يعود إليه أبدا"[22]. وهذا الشرط كان سائدا عند الصوفية منذ الأجيال الأولى ومن المقصود في ذلك أن لا يتردد ولا يلتفت المريد عن سلوكه، ومنه أيضا حماية الطريقة عن التأثيرات السلبية الخارجية.

نلاحظ معاملة خاصة عند الشيخ أحمد بمبا فيما يتعلق بالأوراد، فبيَّن مؤرخوه أنه رفض تناول وردين أو أكثر في آن واحد عند المريد، كما رفضه الأجيال السابقة، لكنه لا يوجد عنده التقييد المذكور آنفا: "كان لا يأمر من تعلق به وقد أخذ وردا قبله أن يترك ورده بل يأمره بالتمسك به على نية أنه أخذه منه"[23]، "وإذا تعلق به مريد ولم يقل شيئا يأمره بورده الخاص"[24].

ويدل هذا على أن بعض مريديه كانوا يمارسون أوراد الطرق السابقة وكان ذلك بموافقة شيخهم هذا، ويصادف الموقف قوله المنقول من مجموعته: "فليعلم ولينتبه جميع العالمين علي أن الله تبارك وتعالى أعطى عبده خليله حبيبه وخديم رسوله وخليله وحبيبه صلى الله تعالى عليه وعلى آله وصحبه وسلم وبارك الورد القادري والورد الشاذلي والورد التجاني بعد القرآن والحديث وجميع العلوم النافعة تعلما وتعليما بواسطة أرباب الأوراد الثلاثة... وأذن له في إعطاء جميع الأوراد... والله على ما نقول وكيل"[25].

من المفهوم هنا أنه قد لقنه مؤسسو تلك الطرق الثلاثة أورادهم مباشرة وأذن له الله في تلقينه لمريديه، ولا يمكن ذلك إلا بواسطة تلك الكيفية الروحانية المذكورة، فيعلن "للعالمين" أن عنده شرعية وخصوصية تمكِّن هذه الكيفية الاستثنائية.

فمن الشذوذي عند هذا الشيخ رفعه لمريديه تلك التقسيمات التي طال ما

انفصلت بها الطرق الثلاثة، وكأنه يعبر عن حقيقة روحانية فائقة وشاملة لجميع الطرق الصوفية كما أشار إلى ذلك في مؤلفاته الأولى[26]:

فكـــل ورد يـــورد المريـــدا	لحضـــرة الله ر لـــن يحيـــدا
سـواء انتمـى إلـى الجيلانـي	أو انتمـى لأحمـد التجـاني
أو لسـواهما مـن الأقطـاب	إذ كلهم قطعا علي الصواب

وينتج من التأمل أنه يتقدم أحمد بمبا كأول شيخ صوفي يأمر بأوراد أساسية ومختلفة مميِّزة لطرق مختلفة في آن واحد، وهذا الموقف لا يلائم مع أي رفض أو طرح زعمه الباحث محمد شكرون[27] خلال دراسته عن الشيخ. إنما هو يثبت ويحيي الطرق بانفتاحه الذي يتأكد مرة أخرى في قوله حين يأمر أتباعه بتناول دعوات الصوفية: "وأما أحزاب الأقطاب ودعوات الصالحين فأذنت لكم جميعا في العمل بكل ما تيسر لكم منها حيث وجدتموه"[28].

وعلى هذا السياق فإن تسمية تابعيه باسم "مريدو الله" تعبر عن التماسه لتلك الحقيقة الروحية الفائقة، فهذا الاسم يشمل جميع السائرين إلى الله تعالى.

إن هذا المفهوم لخصوصية الشيخ أحمد بمبا عن كيفيته التربوية وخاصة فيما يتعلق بالأذكار يؤكد أن منهجه الروحي يفوق مجرد فرع من فروع الطريقة القادرية أو مجرد طائفة متنافسة بين الطرق الصوفية. فمن الممكن تأكيده هو وجود اندفاع روحي قوي عند الشيخ يشير إلى التماسه الفائق لوحدانية الصوفية والمسلمين عامة، فأدخل في خدمته إحياء جميع المنابع الروحية الجارية من عين الرحمة الذي هو الرسول (ص).

الهوامش:

1 – محمد بشير البكي: منن الباقي القديم في سيرة الشيخ الخديم، المطبعة الملكية، الدار البيضاء، (د. ت)، ص 31. انظر أيضا، محمد الامين جوب: إرواء النديم من عذب حب الخديم، إيطاليا، 2007، ص 11.

2 – Mouhammad Chakroun : La profession de foi d’Ahmadou Bamba, in Revue sénégalaise d’études arabes, Faculté des lettres et sciences humaines, Université Cheikh Anta Diop, Dakar, juin 2008, Numéro 3, p. 62.

3 – G.C. Anawati et L. Gardet :, Mystique musulmane, 3e édition, Vrin, Paris, 1976, p. 53.

4 – توفي الشيخ أبو بكر محيي الدين بن عربي في دمشق سنة 1240م.
5 – أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 534.
6 – عبد الكريم القشيري: الرسالة، مكتبة محمد علي الصبيح، القاهرة 1972، ص 120.
7 – الصوفي الشهير المحاسبي يتميز مثلا بمحاسبة النفس. انظر، الحارث المحاسبي: الرعاية لحقوق الله، دار المعارف، القاهرة 1990، ص 431.
8 – عبد الوهاب الشعراني: الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، المكتبة العلمية، بيروت 1962، ص 70.
9 – المصدر نفسه، ص 88.

10 – S. Ndiaye : L'âme dans le Tasawwuf, analyse de la vie des premiers soufis, Thèse de doctorat de 3e cycle (arabe), Lettres, Université Cheikh Anta Diop, Dakar 2008, p. 257.

11 – عبد الوهاب الشعراني: المصدر السابق، ص 104.
12 – المصدر نفسه، ص 115.
13 – المصدر نفسه، ص 36.
14 – أبو حامد محمد الغزالي: المصدر السابق، ص 267.
15 – عبد الوهاب الشعراني: المصدر السابق، ص 53.
16 – أحمد بن التيمية: الفرقان، مكتبة المعارف، الرياض 1986، ص 86.
17 – عبد الوهاب الشعراني: المصدر السابق، ص 27.
18 – المصدر نفسه، ص 30.
19 – محمد الحافظ التجاني: أهل الحق العارفون بالله، الزاوية التيجانية الكبرى، القاهرة 1980، ص 151.
20 – سيد علي خرازم: جواهر المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت 1997، ص 91.
21 – سورة الإنسان، الآية 25.
22 – سيد علي خرازم: المصدر السابق، ص 92.
23 – محمد بشير البكي: المصدر السابق، ص 143.
24 – المصدر نفسه.
25 – أحمد بمبا البكي: مجموعة تشتمل على بعض أجوبة للشيخ الخديم، طبعت بإذن الخليفة الشيخ عبد الأحد البكي، طوبى 1984، ص 145.
26 – أحمد بمبا البكي: مسالك الجنان في جمع ما فرقه الديماني، طبعة بي جرب أم، بكي، (د. ت)، ص 18. لقد كتب الشيخ هذا الكتاب قبل دعوته. انظر،

Ndiaye Maguèye : Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké, un soufi fondateur de tarîqa et un érudit poète, Thèse de doctorat d'Etat (arabe), Lettres, Université Cheikh Anta Diop, Dakar 2013, p. 86.

27 – زعم هذا الباحث أن شيخ أحمد بمبا قد رفض الطرق الصوفية التي أسست قبل دعوته. انظر المصدر السابق.
28 – أحمد بمبا البكي: المجموعة، المصدر السابق، ص 143.

الدلالات اللغوية في الثقافة الصوفية

د. عبد الحكيم خليل سيد أحمد
أكاديمية الفنون، الجيزة، مصر

يشكل التصوف (في إطار المعارف الإنسانية ولاسيما اللغوية) اتجاهاً فنياً وفكرياً ومذهباً اعتقادياً يميزه عن غيره لدى كثير من الناس شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً. فالتصوف بهذا المفهوم، وبفضل إيمان أصحابه به، استطاع أن يقدم نفسه للبشرية كبنية معرفية من نوعٍ ما؛ فضلاً عن كونه نزعة روحانية؛ مما جعله يظهر بقوة في حركة الصراع الروحي والفكري الديني معاً ولاسيما عند العرب والمسلمين؛ ومن الدارسين من رده إلى أقدم من هذا. ومن ثم وجدت مدارس متعددة؛ اختلفت باختلاف تفسير النص الديني والفقهي ورؤيته الكونية والفلسفية.

ويرى محمد أركون أن الصوفية هي تيار متزهد، فهي تيار فكري يمتلك معجمه اللغوي والتقني الخاص به وله خطابه المتميز به ونظرياته المتفردة. والتجربة الصوفية بمفهومه أسلوب ديني يستخدم الشعائر الفردية والجماعية من أجل جعل الجسد والروح يتواكبان ويساهمان في عملية تجسيد الحقائق الروحية، الموجودة في مختلف الأديان[1].

ومن ثم ظهر أثر المفهوم الدلالي للتصوف في صعد شتى في الفكر الإنساني ومذاهبه، وفي حياة الناس المادية والروحية؛ ولكن التحول الفكري الديني، ومن ثم اللغوي قد صار على يد الزهاد المسلمين نمطاً جديداً من العرفان المبكر الذي اتجهت إليه جماعة منهم. واستطاعوا التعبير عن ذلك بلغة جمالية توازي المقامات الجسدية ثم الروحية لديهم.

وبطبيعة الحال فإن هذه الدراسة لن تخوض في عرض قضية اللغة الصوفية من كل جوانبها. فما تهم الإشارة إليه هنا هو أن قيام هذه اللغة على فكرة (الرمز) من ناحية، وأنها محاولة لتجسيد مشاعر وجدانية وقلبية تمثلت في فكرة (الحب الإلهي) من ناحية أخرى، هذان الجانبان هما اللذان سوف يستوقف الباحث عندهما باعتبار التجربة الصوفية تجربة رمزية بطبيعتها تعبر عن تجربة إنسانية.

ويطرح البحث فكرة رئيسية أو مشكلة للبحث هي اللغة والميتافيزيقا. بمعنى:

هل يمكن للغة أن تعبر عن الميتافيزيقا أو بتعبير آخر ما هي أشكال تعبير اللغة عن المعتقدات الخاصة بتصورات الإنسان الداخلية حول أمور غيبية أو الماوراء الطبيعة؛ من حيث قدرة اللغة على وصف المعنى والمقصد والدلالة، وخاصة لمن لم يتذوق المعنى أو يخوض التجربة الصوفية[2].

فالمتصوفة لم يتمكنوا من عرض تجربتهم الغيبية بكلامهم ولغتهم ذات المعاني. لذلك أصبح المتصوف هو ذاته مصدر المعنى (أي منتج المعنى)، والتي يختلف المعنى عندها بسبب تغير الملقي أو صاحب التجربة، ومن ثم تتوالد المعاني وتتفرخ من شخص لآخر، ومن فهم لآخر، ومن طبيعة لطبيعة أخرى، ترتبط أو يمكن أن تحددها طبيعة اللغة المستخدمة من حيث:

1 – قدرة أو كفاءة اللغة في الإشارة إلى الخبرة "اللا لغوية" أو قدرة الخبرة "اللا لغوية" على الإشارة إلى اللغة".

2 – المعايير اللغوية للأعراف التي تحدد ما يعد معرفة لدى أي مجتمع من المتكلمين ارتباطاً وثقافة المجتمع.

ومن ثم يطمح هذا البحث إلى الكشف عن البنية الفكرية والرمزية، واستدعاء الرمز أو استلهامه أو استيحاءه، واستنطاق تجلياته على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، داخل المجتمع الصوفي، للوصول إلى مقاربة موضوعية لواقع وفكر اعتقادي خاص بالمجتمع الصوفي.

أولاً – آليات اللغة الصوفية:

في معرض تناولنا لآليات اللغة الصوفية، يمكن أن نميز بين مستويات مختلفة من لغة الخطاب؛ فعلى المستوى الرأسي نجد مستويين: لغة التراث، ولغة الحياة الصوفية المعاصرة. وعلى المستوى الأفقي نجد مستويات تختلف باختلاف الموقع والسياق، واختلاف الانتماء الاجتماعي أو المهني أو مجال التخصص.

وسوف نعرض في درسنا هذا لآليات اللغة الصوفية المرتبطة بالمستوى الرأسي الذي يتطرق إلى لغة التراث المعتمدة على المجاز والاستعارة والكناية والعام الذي يراد به الخاص، والخاص الذي يراد به العام واعتماد التأويل أو الإشارة وسيلة لتبرير طبيعة التفاعل عوض العبارة والرمز وغير ذلك ولهذا يقولون: "نحن أصحاب إشارة لا أصحاب عبارة" والإشارة لنا والعبارة لغيرنا"[3]، ولغة الحياة الصوفية المعاصرة: المعتمدة على لغة الحكاية (كرامات الأولياء)، الإنشاد الصوفي

(المديح)، المصطلح الصوفي.

1 - لغة التراث الصوفي:

وهي تمثل أحد آليات اللغة الصوفية الممثلة في وسائل التلقي عند الصوفية؛ والساعية نحو بقائها واستمراريتها لدي المجتمعات الصوفية بما ينظم ويقوي علاقات أفرادها، وتحكم مسار حياتها، وتلبي في ذات الوقت حاجاتها.

فقد ساهمت هذه الآليات في خلق أساليب عدة، واستراتيجيات إيجابية للتكيف مع عامل الزمن وتغيرات المستقبل. فقد أصبحت هذه الآليات تشكل، بطريقة أو بأخرى، خارطة البناء الاجتماعي وثقافة التعايش السلمي في المجتمع الصوفي.

ومن أولى هذه الآليات هي آلية استعمال الرمز في اللغة الصوفية، وهو أمر يعود إلى قصور اللغة الوضعية نفسها، يلجأ الصوفي إليها اضطراراً، إذ أنها لغة وضعية اصطلاحية تختص بالتعبير عن الأشياء المحسوسة والمعاني المعقولة، في حين أن المعاني الصوفية لا تدخل ضمن نطاق المحسوس. وقد قرر الغزالي ذلك الأمر أيضاً في قوله: "اعلم أن عجائب القلب خارجة عن مدركات الحواس... ولا يحاول معبر أن يعبر عنها إلا اشتمل لفظه على خطأٍ صريح، لا يمكنه الاحتراز عنه".

وللوقوف على أهم أشكال تجليات الرمز بين الصوفية نجدها تتخذ أشكالاً مختلفة أهمها:

أ - الإلهام الصوفي (المعجم اللدني):

الإلهام عند الأَوْلِيَاءَ هو بديل الوحي الذي كان ينزل على رسول الله (ص)، إلا أنه لا وحي بعد رسول الله (ص)، ونظراً لأن علم الصوفية لم يُسْتَمَدُ من كتاب ولا يَعْتَمِدُ على المحبرة، كما عبر عن ذلك كبار الأَوْلِيَاءَ من الرعيل الصوفي الأول، لكنه علم لدني من الله رأساً إلى الأَوْلِيَاءَ ومن منحوا هذه "النفحة الصوفية" من أولياء الصوفية. فَالْوَلِيّ لا يتكلم من عنده ولكنه كلام من عند الله في شكل "الهواتف" لا يمكن له أن ينطق به من تلقاء نفسه، أو من الملائكة، أو من الجن الصالح، أو من أحد الأولياء، أو حتى الخضر؛ إمَّا منامًا أو يَقظَةً.

والإلهام الصوفي يأتي دون إعداد مسبق له وهو على ثلاثة أنواع:

الأول: إلهام كلامي مثل المحدِّث: وهو الملهَمُ الصادق الظن، وهو مَنْ أُوقِعَ في قلبه شيءٌ من قِبل الملأ الأعلى، فيكون كالذي حدثه غيرُه. أو الكرامات التي تأخذ

صورة تجليات من الحقّ على بعض عباده تملئهم بالعلم والحكمة دون أن يرتبط ذلك بتحصيل العلوم المختلفة.

الثاني: إلهام غنائي يختص به المنشدين والمدّاحين داخل صفوف الطرق الصوفية، بوصفها نفحات من الأولياء تُلْقَى إلي أتباعهم؛ دليلاً لهم على صدق اعتقاد الآخرين ومحبتهم لمشايخهم وأوليائهم.

والثالث: إلهام كتابي؛ وهو ركيزة الصوفية في عالم اليوم. يأتي في صورة صفات وخصائص وكرامات تُدْعَى للأَوْلِيَاءَ وأتباعهم سواء كانوا أحياءً أو أموات، بهدف استمرار العلاقة بين الْوَلِيّ ومريديه حتى لا تنفصم هذه العلاقة أو تنقطع بوفاته وإنما تمتد أبد الدهر.

ب – الرؤيا أو المكاشفة (الغرض):

وقد عُرِفَتِ الرؤيا[4] أو المكاشفة[5] في عالم الصوفية اليوم ولكن بمعنى الإشراق والمعرفة عند الصوفية الأوائل كالحلاج الذي مات شهيد نظرية "الحلول". والرؤيا عند ابن عربي "معرفة يهبها الله فضلاً منه ومَكْرُمَة، وهي ليست باكتساب العبد، بل مكاشفةً ورؤيا".

وتمثل المكاشفة والرؤيا في عالم صوفية اليوم هدفاً أسمى وغاية عظمى للمريدين بخاصة، أما الأَوْلِيَاءَ فهي صفة ملازمة لهم والتي تمثل للولي كرامة؛ وللمريد كشفاً.

وقد اعتبر الغزالي "علم المكاشفة" الوسيلة في تحقيق "العيان الذي لا يُشَكُ فيه" في هذه الحقائق. فحقيقة الكشف تتأتّى بشكل دقيق من جهة انتفاء كل حجاب بين المتصوف وبين الله. ويؤكد ذلك الشيخ علي الخوّاص بقوله: إن العلماء الحقيقيين لا يلتجئون لا إلى الفكر ولا إلى النظر. إنهم يغترفون مباشرة من نبع التعريف الإلهي. وهو مع ذلك يؤكد أن على المبتدئ أن يرتقي بالتفكر حتى يبلغ درجة من الكمال؛ عندها يتلقى بالكشف ما سلك إليه بالعقل[6]. والكشف قد يكون "رمزاً لتجربة روحية" تحمل تجليات الشيخ إلي مريده الصوفي باعتباره نتيجة رضاء الشيخ عن هذا المريد للزومه طاعة شيخه.

وللرؤيا أو المكاشفة وظيفتان هامتان عند الصوفية:

الوظيفة الأولي: وظيفة ظاهرة؛ وهي أن الْوَلِيّ يعتقد أن مذهبه وما وصل إليه هو استمرار وامتداد لنبوة الأنبياء وكرامات الأَوْلِيَاءَ، ومنها يستمد نور هدايته، ومن

تعاليمها وإلهاماتها يمشي في الناس، فهو داعية لهذا الفكر، فهو بين أمرين: أحدهما: ضرورة ملحة على البث والتعبير والإيصال من خلال قص هذه الرؤى والكرامات الكشفية بين أتباعه ومريديه؛ محاولة منه نقل التجربة الروحية وما تحمله من معاني روحية إلى أتباعه ومريديه. وثانيهما: قناعة تامة من جانب الْوَلِيّ بقصور إدراك الناس لصنعته، وهو في هذه الحالة أيضاً يهتم بالإفصاح عما يجول بخاطره في صورة كرامات يُقّرِبُ بها معاني مختلفة تزيد من الاعتقاد فيه بين الناس وترسخ لهذه المعتقدات فيما بينهم.

أما الوظيفة الثانية: فهي "وظيفة كامنة" تهدف إلى إثبات الهوية والصراع من أجل الوجود داخل المجتمع الذي وُجِدَ الْوَلِيّ بداخله[7].

وقد نسب صاحب طبقات الصوفية عبدالوهاب الشعراني طائفة من الأقوال لأحمد الرفاعي منها: "الكشف قوة جاذبية بخاصيتها نور عين البصيرة إلى فيض الغيب، فيتصل نورها به اتصال الشعاع بالزجاجة الصافية حال مقابلتها المنبع إلى فيضه، ثم يتقاذف نوره منعكساً بضوئه على صفاء القلب ثم يترقى ساطعاً إلى عالم الفصل فيتصل به اتصالاً معنوياً له أثر في استفاضة نور القلب على ساحة القلب، فيشرق نور العقل على إنسان عين السر، فيرى ما خفي عن الأبصار موضعه ودق عن الأفهام تصوره، واستتر عن الأغيار مرآه"[8]. وكان يقول: إذا صلح القلب صار مهبط الوحي والأسرار والأنوار والملائكة، ويقول أيضاً: إذا صلح القلب أخبرك بما وراءك وأمامك ونبهك على أمر لم تكن تعلمها بشيء دونه"[9].

ويقول حجة الإسلام الغزالي :"إن جلاء القلب وإبصاره يحصل بالذكر، وإنه لا يتمكن منه إلا الذين اتقوا، فالتقوى باب الذكر، والذكر باب الكشف، والكشف باب الفوز الأكبر، وهو الفوز بلقاء الله تعالى"[10].

وهو ما أكده ابن خلدون فيما نحن بصدده بقوله: "ثم إن هذه المجاهدة والخلوة والذكر يتبعها غالباً كشف حجاب الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله ليس لصاحب الحس إدراكُ شيء منها؛ والروح من تلك العوالم. وسبب هذا الكشف أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن، ضعفت أحوال الحس، وقويت أحوال الروح، وغَلَب سلطانه، وتجدد نُشُوؤهُ. وأعان مع ذلك الذكر؛ فإنه كالغذاء لتنمية الروح، ولا يزال في نمو وتزايد إلى أن يصير شهوداً، بعد أن كان عِلماً، ويكشف حجاب الحس، ويتم صفاء النفس الذي لها من ذاتها، وهو عين الإدراك،

فيتعرض حينئذ للمواهب الربانية والعلوم اللدنية والفتح الإلهي... إلى أن قال: وهذا الكشف كثيراً ما يَعرِض لأهل المجاهدة؛ فيدركون من حقائق الوجود ما لا يدرك سواهم"[11].

وترتبط فكرة الرؤيا عند الصوفية بين (الصفاء الروحي) و(العلو) أو (الارتفاع). والتي دعمتها الصوفية إلى أقصى حد من خلال فكرة (المعراج الروحي). ويقصد به عروج روح الولي إلى العالم العلوي والتنقُّل في ملكوت السماء كيفما أراد لتحصيل شتَّى العلوم والأسرار. وإذا كانت "اللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم"[12] على حد تعبير دريدا فالمعراج الصوفي هو الذي ينشئ مفاهيم المتصوف عن العالم وتتغير هذه المفاهيم (حسب درجة الذوق)[13].

كذلك فإننا نجد في هذه الرؤيا فكرة التسليم القدري، أو (التوكل)، التي هي المدخل الضروري للشروع في طريق التصوف فـ"إن تعسر شيء فبتقديره، وإن اتفق فبتيسيره"، و"التسليم صفة الأَوْلِيَاءَ"[14].

2 – لغة الحياة الصوفية المعاصرة:

يعتمد الصوفية في لغتهم المعاصرة مجموعة من الآليات المنشئة لهذه اللغة الصوفية؛ والتي من أهمها في عالم صوفية اليوم:

أ – لغة الحكاية (كرامات الأولياء):

وهي آلية هامة في لغة التواصل بين الأولياء (المرسل) ومريديهم (المتلقي)، باعتبارها أحد آليات التعلم والبث المباشر لتعاليم الصوفية، والتي تتضمن بداخلها قيماً دينية وخلقية واجتماعية يؤيدها التصوف ويدعو إليها أولياء الصوفية، باعتبارها الموصلة إلى الهدف الأسمى عن حقيقة التصوف وهو الكشف والمشاهدة والأنس بالله. ويؤكد على هذا قول ابن عربي: "الكلمات كنوز وإنفاقها النطق بها"[15].

وترتبط الكرامة[16] عند الصوفية بالتجربة الروحانية، الفردية، والتي لا يمكن التعبير عن تجلياتها إلاَّ في إطار الكرامات الظاهرة أو المرتبطة بها في عقول أتباع الصوفية. والتي يمكن من خلالها الوقوف على كم من المحاولات الدؤوبة لخلق هالة من القداسة الدينية والشعبية لشخصية ولي من الأولياء، إلى جانب خلق واقعاً حياتياً يعيشه أتباع الولي ذاته يتسم بالجمال ونشوة الحب، السكر، الحال،... إلخ، المرتبطة بذكرى الولي وبكراماته، مغامراته، الظاهرة والباطنة على حد سواء. وهو

ما يمكن الاستدلال من خلاله على خصائص التركيبة الفكرية والمعتقدية للكيان الصوفي.

ونجد في رواية سيدي أحمد الرفاعي عندما زار قبر المصطفى (ص) في حجه عام 555 هجريه ووقف تجاه الحجرة النبوية المعظمة يقول:

في حالة البعد روحي كنت أرسلها   تقبـل الأرض عنـي وهـي نـائبتي

فانشق جدار القبر الشريف وخرجت له اليد المحمدية فقبلها الرفاعي والناس ينظرون. وقد تلقاها الناس خلفاً عن سلف حتى بلغت مبلغ التواتر.

وهي ما يمكن اعتباره رمزاً من رموز الصوفية يشير إلى أخذ العهد والبيعة عن رسول الله (ص) مباشرة. حيث تمثل يد الرسول رمزاً يوحي بفكرة الهداية والعناية، أو رمزاً للقوة والعمل والعطاء، كما تمثل رمزاً للتأييد والاعتراف بقدر الرفاعي في وقته وزمانه بين أولياء عصره وذلك من خلال استنطاق الرمز الصوفي للكرامة وتجلياتها التي قد تكون تجاوزت ما يرى بالبصر إلى ما لا يدرك إلا بعين البصيرة. حيث تتجلى جوانب كرامات الأولياء باعتبارها الأداة الفاعلة والأساسية الذي يتمتع بها أولياء الطرق الصوفية ومشايخها منذ نشأة التصوف حتى الآن.

وترى آمنة بلعلي في دراستها لسيميائيات السردية أن الحكايات الصوفية ساعدت في الكشف عن مواجهات تشكِّل الحكي وكيفية اتساع دائرة الاتصال بين المتصوفة والآخرين من خلال تلك المواجهات، كالشطح والرؤيا، التي أسهمت في شيوع جوِّ الحكي وتنوع مظاهر النوع القصصي وتجلِّيه في خصائص معينة. وهذه المظاهر، كان لها أن تتخذ في إذاعتها أشكالاً مختلفة من التأثير وتجاوُز الواقع والحقيقة، مع الخيالي والعجيب. لقد دفعتْ متعةُ الحكي المتصوفَ الرائي (الذي يرى حلماً في نومه) إلى أن يتحول إلى راوٍ، يتكفَّل القصُّ ما رآه في نومه على الآخرين. ومن هنا تنحوا الرؤيا إلى نصٍّ يُحكى. وكان للرؤى مفسِّروها المعروفون، وكانت علاقة المؤوِّل (المتلقِّي)، في علاقته بالرائي (الراوي)، تتم في إطار مغلق حَذِر، قد تنتهي، بعد تأمل وتمعُّن في نصِّ الرؤيا، إلى إحجامه عن تقديم تأويل[17].

لذا كان اكتشاف الفعل التواصُلي من خلال نصوص كالكرامة الصوفية، ذات دلالة هامة في الكشف عن كثير من محاولات الصوفية لتحليل هذه الكرامات من

حيث ما أغلق فهمه أو تعذر تفسيره واستيضاح معانيه من المصطلحات اللغوية الصوفية لدى كثير ممن ينتمون للطرق الصوفية عامة، ومن هم ينتمون لثقافات فكرية ودينية مختلفة بخاصة.

ب – الإنشاد الصوفي (المديح):

الإنشاد الصوفي أو المديح أحد آليات لغة التواصل بين الصوفية. حيث اتخذت الصوفية وتوسّلت مرجعياتها الصوفية من الزهاد والعارفين وشيوخ الطرق فيها، منذ وقت مبكر بالإنشاد والمديح الصوفي، لتقوم بوظيفتها في نشر وتجذير خطابها الديني والروحي والاجتماعي وحتى السياسي أحياناً في الطبقات السفلي من المجتمع (البسطاء والفقراء)، التي شكّلت الخزّان الذي لا ينضب والمحرّك الأقوى لدواليب الحركة الصوفية من خلال تركيز شيوخ الطرق عليها والتصاقهم بها في اليومي المعيش؛ وحتى في الأشعار التي اختاروها لأنفسهم وتسموا به (الفقراء).

ج – المصطلح الصوفي:

يمثل الرمز[18] أحد آليات اللغة الصوفية التي تتوسل بها في استخدامها لكثير من المصطلحات أو النصوص التي تحمل رؤية فكرية للتصوف ككل، خصوصاً وأن "مؤلفات وأقوال المتصوفة تزخر بالرمز، والرمز من حيث هو رمز، له قابلية لتأويلات شتى، لذا شدد المتخصصون على وجوب الحذر، فقد كان لزاما على الناظر في أقوال الصوفية أن يكون على حذر في فهمها وتأويلها والحكم عليها، وإلا صرفها إلى غير معانيها، وقديماً أنشد أحد الصوفية[19]:

إذا نطقوا أعجزك مرمى رموزهم وإن سكتوا هيهات منك اتصاله

فإذا كانت اللغة الصوفية الرمزية تنبع من عقال الفكر، فالتصوف في أدب الرواد وأفكارهم يتصف بخصائص روحية سامية؛ ويقوم على لغة خاصة به في وضعها الظاهري المفرد والمركب؛ وفي واقعها المباشر القريب والملموس في بعدها التأويلي... فهي لغة حدسية تصورية تنحت مصطلحاتها من وظيفتها[20].

ويتخذ الرمز في دلالاته المباشرة للوهلة الأولى أنه منفتح على ثقافة المتلقي زماناً ومكاناً؛ وهو قادر على تأويله والتعبير عنه؛ ولكنه في الحقيقة يرتبط بمصطلحات التصوف ولغته وتاريخه وثقافته، فضلاً عن تجربة أصحابه. فاللغة عند المتصوفة نسق كبير ومتعدد لرموز ذات طابع تصويري غامض وخاص...[21]. ولهذا، فانفتاح المتلقي على لغة النص الصوفي وجماليته يظل

مشدوداً إلى قصدية صاحبه وتجربته وما يتعلق بمفاهيم التصوف ولغته إلغازاً وترميزاً وإشارة[22] وإيحاء... وهذا ما عبر عنه ابن عربي في قوله[23]:

ألا إن الرموز دليل صدق | على المعنى المغيب في الفؤادِ
وإن العالمين له رموز | وألغاز ليدعى بالعبادِ

وحسب القراءة الحديثة لمتن البيت السالف، فإن لفظ "دليل" يشير إلى طبيعة تناصية مع لفظ "الإشارة"، فمعرفة لغة التصوف لا تؤخذ بظاهرها؛ وإنما تحتاج إلى فك رموزها وتأويل دلالتها البعيدة، لأنها اعتمدت على مفهوم قَلْبِ اللغة الصوفية. وقد أدرك اليافعي هذا كله فقال: "التعبير الصوفي يترجح بين الطرفين: الرمز من جهة والتجريد من جهة المقابلة. فالشاعر إما أن يعتمد الرمز والإشارة والإيحاء والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك لتقريب أفكاره من المألوف المتعارف عليه وللإيحاء بعواطفه ولتصوير بعض ما عاناه؛ وإما أن يدرك في تجربته من أسرار تتأتى على أدق أساليب البيان وتصعب على وسائل التعبير"[24].

ثانياً – اللغة كرمز للتواصل بين الصوفية:

حيث تعد اللغة وسيلة اتصال بين شخصين أو أكثر، يكون الهدف منها التواصل والتفاهم. ولكي يحدث التفاهم فلابد من الاشتراك في معرفة رموز[25] هذه الوسيلة، وما تحويه من معانٍ سياقية، واجتماعية، وثقافية متفق عليها مسبقاً[26]، كما أنها: "تعكس مواقف كتابها ومعتقداتهم ووجهات نظرهم..."[27].

فاللغة هي منتج إنساني تراكمي، وثقافي[28] أنتجته ضرورة تواصل أهل بيئة واحدة بعضهم ببعض. ومن خلال الرموز المستخدمة لكل لغة تستطيع كما يقول تشارلز تشادويك: "أن تكشف لنا عوامل ورؤى تذهل الإنسان وتهز كل مفاهيمه وأفكاره، فأنت مع الرمزية هناك في عمق الإنسان في عمق أفكاره وعواطفه وأقداره ومصائره،... الخ"[29].

وبما أن اللغة هي نتاج ثقافي تراكمي فإن الثقافة تُضفي بمعانٍ أو رموز خاصة على كل كلمة، وكل تركيب لغوي يستخدمه أهل اللغة إضافة للمعنى القاموسي. فمعرفة معاني الكلمات وتراكيب الجمل دونما معرفة المعنى والاستخدام الثقافي السياقي لكل كلمة وتركيب؛ هي معرفة ناقصة.

وتمثل اللغة الخاصة بالثقافة الصوفية هي لسان حالها وعنوانها وترجمانها، فهي التي يتم من خلالها تناقل علومها ومعارفها منها وإليها وفيها وعنها، وهي

وعاء الفكر وميدان الإبداع الصوفي. حيث يتصل الرمز بالتراث الصوفي اتصالاً واضحاً؛ يكشف من خلاله عن الأبعاد والدلالات التي يحتويها الرمز أو يحملها بداخله تمشياً مع وظيفته داخل المجتمع الصوفي.

ولعل استخدام الرمز في اللغة الصوفية للتواصل فيما بينهم أكثر ظهوراً وتبدياً؛ بوصفه ممثلاً أساسياً في تكوين الثقافة الصوفية، فهو دائماً ما يعبر عن التجارب الروحية والفلسفية والأدبية المختلفة بواسطة الإشارة أو التلميح أو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تَقْوَى اللغة على أدائها أو لا يراد التعبير عنها مباشرة.

والرمز ليس وجوداً خارجاً عن الحياة الصوفية وواقعها المعاش، ولكنه منسرب فيها، في لغتها، وإيقاعها، وصورها، وبنائها، لذا فإنه يُسهم في الخروج بطرق صوفية ذات ثقافة خاصة واعية ولغة خاصة فيما بينها ذات دلالات مألوفة لغيرهم تمثل لغة جديدة تتضمن رؤى معرفية تُعبِّر عن تجربة الصوفي وحاله المتجدد والمتنوع في أحواله الشعورية واللاشعورية؛ لأنَّ اللغة "الوصفية" بكل ثرائها وعمق دلالاتها تضيق إزاء أحاسيس الصوفي وانفعالاته، ومن ثم فإن البحث عن تجليات الرمز الصوفي في لغته الجديدة الرامزة والتي لا تخلو بطبيعتها من مضامين ثقافية واجتماعية؛ مستترة تُحاول التعبير عن عالمهم الظاهري والباطني على حد سواء هو أمر حتمي.

فلقد احتل الرمز مكانة مهمة في الحياة الصوفية، وأصبحت البنية الرمزية تشكل معلماً بارزاً من معالم الحياة الصوفية والمجتمع الصوفي. يقول ابن عربي في فتوحاته مشيراً إلى أهمية الرمز والإشارة عند الصوفية:

علـم الإشــارة، تقريــب وإبعــاد	وسـيرها فيـك تأويـب وإسـئاد
فابحـث عليـه فـإن الله صـيره	لمـن يقـوم بـه، إفـك وإلحـاد
تنبيه عصمة من قال الإله لـه:	كن! فاستوى كائناً، والقوم أشهاد

والرمز عند الصوفية يحمل كثيراً من التجليات التي تمتلئ لغتهم وأفعالهم بها، والتي يعد من أهم الخصائص الأساسية للتصوف الإسلامي. بل ودعامة أساسية اعتمد عليها التصوف والمتصوفة على حد سواء. لكونه يشبع حاجة المتصوفة في واقعهم؛ والتجلي تحت الآفاق أثناء قيامهم بالممارسات الاعتقادية الخاصة بهم.

والتحقق بالحال عند الصوفية يعطي لهم وعياً موحداً بالمصطلح الموظف بينهم على سبيل الإشارة ولومن غير تلقين واكتساب كما يذكر ابن عربي هذه الخصوصية الاصطلاحية عند الصوفية: "ومن أعجب الأشياء في هذه الطريقة ولا يوجد إلا فيها أنه ما من طائفة تحمل علماً من المنطقيين والنحاة وأهل الهندسة والحساب والتعليم والمتكلمين والفلاسفة إلا ولهم اصطلاح لا يعلمه الدخيل فيهم إلا بتوقيف من الشيخ أو من أهله لا بد من ذلك إلا أهل هذه الطريقة خاصة إذا دخلها المريد الصادق وبهذا يعرف صدقه عندهم وما عنده خبر بما اصطلحوا عليه، فإذا فتح الله له عين فهمه وأخذ عن ربه في أول ذوقه وما يكون عنده خبر بما اصطلحوا عليه ولم يعلم أن قوماً من أهل الله اصطلحوا على ألفاظ مخصوصة. فإذا قعد معهم وتكلموا باصطلاحهم على تلك الألفاظ التي لا يعرفها سواهم أو من أخذها عنهم فهم هذا المريد الصادق جميع ما يتكلمون به حتى كأنه الواضع لذلك الاصطلاح ويشاركهم في الكلام بها معهم ولا يستغرب ذلك من نفسه بل يجد علم ذلك ضرورياً لا يقدر على دفعه وكأنه ما زال يعلمه ولا يدري كيف حصل له، والدخيل من غير هذه الطائفة لا يجد ذلك إلا بموقف، فهذا معنى الإشارة عند القوم ولا يتكلمون بها إلا عند حضور الغير أو في تآليفهم ومصنفاتهم لا غير، والله يقول الحق وهو يهدي السبيل"[30].

ومن هنا فإن استخدام اللغة كرمز للتواصل بين الصوفية ينبني على إدراك المعاني والمصطلحات الصوفية، هذا الإدراك لا يتم إلا بالذوق والحال وتبدل الصفات كما عبر الغزالي في المنقذ من الضلال. وهذا لا يتحقق إلا بمزاولة الميدان والدخول في الممارسة.

ومن المصطلحات اللغوية ذات الدلالات الصوفية التي تركت عمقاً وأثراً صوفياً في ثقافتنا العربية والإسلامية، أننا ما نزال إلي اليوم نجد في لغتنا العامية كلمات وتعابير من اللغة الصوفية أمثال:

- سيدي: تطلق على الولي وشيخ الطريقة.
- الولي: رمزاً للفداء الإنساني(المختار أو المُخَلِّص).
- ماما: تطلق على أم الشيخ أو زوجته.
- الفقير: المريد داخل الطريقة.
- الأحباب: أتباع الطريقة الصوفية الواحدة.

- المقام: يرتبط في ذهن المتلقي بالولي الصالح أو شيخاً متصوفاً.
- الحضرة: وهي ترتبط بمعنى الحضور؛ وعند الصوفي تفيد حضور النبي (The presence of the prophet) والأولياء السابقين لحضرة الذكر في الطريقة[31]. وهي تحمل معنى التواصل بين المريدين وبعضهم، وبينهم وبين شيخهم "الرابطة الروحية" والتي تختزن أبعاداً صوفية متعددة بدءاً من الارتباط مروراً بالحب وصولاً إلى الاستجابة.
- المدد، النظرة، النفحة: كلها ألفاظ تفيد معنى الاتصال والتواصل الدائم بين الشيخ ومريديه في حال استعمالها من الآخرين.

ثالثاً - التأويل اللغوي عند الصوفية:

جاء في مراجع اللغة في مادة "أَوَّل": تأويل (Hermeneutics)، هو الرجوع إلى الشيء، وفي لسان العرب "أول الكلام وتأوله: دبره وقدره... والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"[32] وحديثاً يعني "استحضار المعنى الضمني بالرجوع إلى المعنى الظاهر"[33].

وتتوخى العمليات التأويلية الوصول إلى (الفهم) الكامل المترابط مع المعنى الكلي الظاهر والذي سماه غادامير بـ"الفهم الناجح"[34]. وبالتالي كل تأويل هو محاولة إعادة الحوار بين المؤول والنص"[35].

وتتميز اللغة الصوفية من حيث (الشكل / المتغير) بسياقات متنوعة مرنة لا تخضع للمرجعية اللغوية (المعجمية) إنما تشكل قاموساها الخاص ومفرداتها وتركز على دور المصطلح (اختزال الجملة الصوفية، أو الحالة الوجدانية) الذي يحيل إلى دلالات مبتكرة ومنفتحة على عكس محصورية العلاقة بين الكلمة والمعنى في اللغة، أو في الخطاب، التي تنحصر في دلالات ثلاث[36]: (عقلية، طبيعية، وضعية)[37].

أما في التصوف فإن الدلالات (معظمها) دلالة عرفانية أو ما تسمى بمصطلح التصوف (ذوقية) وعليه أُنْشِئَ للتصوف لغته الخاصة وشكل له دائرة لغوية تشترك فيها الكلمات وضعاً فقط مستمدة وجودها وشرعيتها من العلاقة التي تربطها باللغة الدينية، لكن بدلالات خاصة تمثلها بمرجعية إشارية.

وتمثل طبيعة اللغة الصوفية طبيعة مزدوجة متناقضة في التعبير عما هو

غير محسوس بمثال محسوس تضفي على الرمز الصوفي قابليته للتأويل بأكثر من وجه، ولهذا يصادفك أكثر من تأويل واحد للرمز الواحد، مما يجعل الرمز الصوفي بقدر ما يعطي من معناه فهو في نفس الوقت يخفي من معناه شيئا آخر، وهكذا يكون الرمز خفاءً وظهوراً معاً وفي آن واحد"[38].

لكن تبقى دلالة التأويل ظنية وهذا يجعنا نتطرق إلى مفهوم الرمز وعلاقته بالتأويل فإنها على وفق المدلول الشامل للرمز تعني استعمال الرموز كالكتابة الرمزية أو التمثيل الرمزي، أو التفكير الرمزي، وهو التفكير المبني على الصور الإيحائية خلافاً للتفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة[39].

فقد اعتبر الصوفية الأوائل أن ظاهر القرآن اختص به الفقهاء وعلماء الرسوم، واختص الصوفية بباطن النص بما يحمله من تفسيرات ومعاني. وفي هذا الصدد حكي عن جعفر بن محمد (الصادق) أنه قال: كتاب الله على أربعة أشياء: (فالعبارة للعوام، والإشارة للخواص، واللطائف للأولياء والحقائق للأنبياء).

وفي إطار التأويل المحصل من اللطائف الممنوحة للأولياء؛ يصفه أبو يزيد البسطامي بالعلم اللدني "أخذتم علمكم عن علماء الرسوم ميتاً عن ميت، بينما أخذنا علمنا عن الحي الذي لا يموت"[40].

وفي ختام مطافنا في موضوع درسنا هذا، نقر بمحاولتنا رسم صورة عامة وموجزة لطبيعة التجربة الصوفية من خلال دلالاتها اللغوية، والتي يمكن أن تعرض لها الإضاءات التالية:

- مفهوم التصوف ارتبط جدلياً بالمراحل التي مر بها من نشأة وتأصيل وتطور مغاير لروح المفهوم الأول، فعبرت التجربة الصوفية عن هذه المراحل تصريحاً أو رمزاً، فانطبعت ملامح التجربة بمراحل النشأة والتأصيل هذه التي ظهر أجلاها في البداية الدينية والانتهاء بالأفكار الفلسفية.

- الرمز ليس وليد تشكيل لغوي جمالي، وإنما هو متأثر بالواقع الصوفي المعاش، الذي يعيش صراعات فكرية في الآونة المعاصرة، ومن ثم اكتسب الرمز خصوصية تنبع من طبيعة الجدل الدائر بين الفكر الصوفي الاعتقادي وبين غيره من التيارات الفكرية والدينية المعاصرة، وما يتولد عن ذلك من أنماط الصراع الأخرى سلباً وإيجاباً.

- يؤدي الرمز رسالة تكرس أفعال ملموسة وصريحة أو ضمنية. تحمل بداخلها

حكمةً مجهولة تشير إلى أن الإنسان فيه من (الأسرار) و(الطاقات الخفية) ما يجعل (الحقيقة) مسألة نسبية.

- المصطلح الصوفي هو نتاج قراءة تأويلية لنصوص الثقافة المركزية، وينمُّ عن عقلية علائقية ذات مقاصد دالَّة عميقة. فقد برزت للمصطلح الصوفي النابع من خلال التجربة الصوفية أهمية بالغة في وضع أطر تفسيرية يمكن تناولها بأوجه مختلفة في إطار عمليات تأويلية متعددة بوصفها معبرة عن بنية الثقافة الصوفية. كما يمثل المصطلح الصوفي الممثل في اللغة الصوفية جزء من منظومة دينية اجتماعية، سياسية نفسية، تاريخية، و فكرية.

- تتضح جمالية التجربة الصوفية في آليات اللغة الصوفية، الغنية بها، المستخدمة من لدن الراوي مثل: "التشبيه، المجاز، الرمز، الإشارة... إلخ"، فضلاً عن كون هذه الآليات وسيلة للكشف عن أسلوبية القاص أو الراوي؛ لتكسب تصديق المتلقي من خلال نقل أحداث التجربة إلى الواقع وكأنه يخوض هذه التجربة.

- للغة الصوفية، التكثيفية "التي تنتهي إليها الرؤيا أو الكرامة التي تكشف من خلالها عن الفعل التواصُلي"، وظيفتها ودلالاتها في بث حقائق وأفكار يقصد إليها قصداً، ذات مرجعية ثقافية دينية عامة أو صوفية خاصة.

- تطرح اللغة الصوفية وآلياتها الممثلة في "الخطاب، الكرامة،... الخ" في بناها التعبيرية ومضامينها، مفهومات فكرية ودينية، بل تمثل فلسفتها في الوصول إلى الحقيقة والسعادة والكمال المنشود في عالم الصوفية؛ كما نجد ذلك عند ابن عربي شيخ الصوفية الأكبر.

الهوامش:

1 – إدريس ولد القابلة: جولة في فكر الدكتور محمد أركون، الحوار المتمدن، العدد (557)، المغرب، 2003م.

2 – تعريف طرحه أندرو إدجار وبيتر سيد جويك للغة، انظر أندرو إدجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية والمفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، مراجعة وتقديم محمد الجوهري، مشروع الترجمة، المركز القومي للترجمة، ع1357، 2009م، ص 531.

3 – أحمد غاني: مع مقاربات التصوف "وقفة مع المقاربة اللغوية / المصطلحية"، موقع التصوف الإسلامي،

islamic–sufism.com/article

4 – الرؤى والمنامات: الغرض منها هو التلقي فيها عن الله تعالى مباشرة، أو عن النبي (ص)،

أو عن شيوخ الطرق الصوفية بعد مماتهم لتحصيل بعض الأحكام الشرعيَّة.
5 – الكشف: يكون إما من النبي (ص) لأخذ الأحكام الشرعية عنه يَقَظَةً أو مناماً، أو من الخضر الذي يأخذون عنه الأوراد والأذكار والمناقِب (العلم اللدني).
6 – يونس إريك جوفروا: تجاوز العقل عند الصوفية، موقع العلم والدين في الإسلام، science-islam.net/article
7 – عبد الحكيم خليل سيد أحمد: مظاهر الاعتقاد في الأولياء دراسة للمعتقدات الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012م.
8 – الشعراني، الطبقات الكبرى، مصر، (د. ت)، ص 141 – 142.
9 – المرجع نفسه.
10 – الغزالي: إحياء علوم الدين، مصر، 1939م، ج3، ص 11.
11 – عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1960م، ص 329.
12 – مجموعة مؤلفين: معرفة الآخر، المركز الثقافي القومي، بيروت 1990م، ص 139.
13 – حادثة (الإسراء والمعراج) في النسق الثقافي الإسلامي مثلاً قد انطوت على فكرة طي الزمن لرسول الله، أو توقيف الله تبارك وتعالى للزمن، فضلاً عن اشتقاق الصوفية من هذه الحادثة أو المعجزة النبوية ما يمكن محاكاته معها من حيث إمكانية حدوث الكرامات للولي كما حدث للنبي من معجزات تحمل في طياتها عناصر الإعجاز والغرابة والتشويق والعجب، بما يشبع نهم الإنسان للاتصال بالعالم الآخر الذي يحن إليه باستمرار منذ بدء خلقه. جمال الغيطاني: مقابلة بين الدين والأدب الخيال والمثال، مجلة الكلمة، ع23، 1999م، ص 76. (بتصرف).
14 – القشيرى (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيرى): الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1972م، ج2، ص 129 وما بعدها.
15 – محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ج2.
16 – الكرامة: نوع من المغامرات الإبداعية المرتبطة بالمخيلة الفردية لشخص الولي ذاته، بوصفها لدى أتباع الولي نوع من المعجزات الدالة على صدق الولي ومدى تأييد الخالق له.
17 – آمنة بلعلي: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص 167.
18 – إن الرمز أعلى مقاما من "الإشارة"، لكون المحدثين لا يحملون "لفظ الإشارة"، ما هو مصطلح عليه لدى الصوفية. فـ"الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة، بما فيها من علاقات دلالية معقدة، بين الأشياء بعضها وبعض. أما الإشارة، فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر، ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها. لكن علم الإشارة "صوفياً"، وإن كان غامض المعطيات والمفاهيم (لكونه ذوقيا حدوسياً)، هو الوحيد الذي يحدد "ماهية" الخطاب الصوفي، لا غيره، لأن التعبير الإشاري، هنا، يحتفظ بسموه وتعاليمه، خلافا لمفاهيم الإشارة التي مررنا بها خفافاً. وقد تحتضن الإشارة / الرمز، كعلاقة العام بالخاص.

19 – ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية "دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة"، دار عمار، ط.1، ص 129.

20 – حسين جمعة: جمالية التصوف مفهوماً ولغةً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع364، دمشق 2001م.

21 – نفسه.

22 – الإشارة مصطلح صوفي يعني "ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة" أي بالعبارة الصريحة. حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر، مصر 1987م، (مادة إشارة).

23 – محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، 188/1.

24 – عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق 1972م، ص 317.

25 – الرمز: عبارة عن علاقة بين الدال والمدلول على المستوى النظري، ويعتبر سوسير أن "الدّال" هو الشكل الذي يتقمّصه الرّمز أي الشيء الذي يمكن رؤيته أو سماعه أو الشعور به، أمّا "المدلول" فهو المفهوم المعنوي أو التصوّر الذهني الذي يمثله، يوحيه، الدّال ولا يستبعد الإحالة إلى مفاهيم مجردة أو هويات متخيّلة. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، ع311، الكويت 2005م، ص 315.

26 – اللغة في نظر جاكوبسون أداة تبليغ للمعرفة والأفكار والمشاعر والمعلومات في إطار من الوضوح والشفافية بشرط توفر العناصر التالية: (السياق، المرسل، الرسالة، المرسل إليه (المتلقي). أطروحة رومان جاكوبسن، النظرية التواصلية.

27 – كلير كرامش: اللغة والثقافة، ترجمة أحمد الشيمي، مراجعة عبد الودود العمراني، وزارة الثقافة والفنون والآثار، قطر، 2010م.

28 – تعد علاقة اللغة بالثقافة علاقة متينة جدّاً كلاهما تساهم في كينونة الأخرى، وتغذيتها، والتأثير فيها؛ وبالتالي كلاهما لا يكون له وجود إلاّ بوجود الآخر.

29 – تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ص 21.

30 – محي الدين ابن عربي: المصدر السابق.

31 – يعرّف ابن عربي "الحضرة" بأنها في عرف القوم: الذات والصفات والأفعال، مثل: حضرة السمع (السميع)، حضرة الفتح (الفتاح)، حضرة البارئية (البارئ)... إلخ. محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، ج4، ص 407.

32 – ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، ج1، ص 131.

33 – يوسف الصديق: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب، ط.2، تونس 1980م، ص 126.

34 – روديجر بوبنر: الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة فواد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987م، ص 86.

35 – مطاع صفدي: استراتيجية التسمية، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت 1986م، ص 293.

36 – شريف هزاع شريف: إشكالية المنهج وتأويل النص الصوفي، دراسات في الأدب الصوفي، shareef.elaphblog.com

37 – محمد رضا المظفر: المنطق، بغداد 1982م، ص 37.

38 – ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية، ص 129.

39 – أندريه لالاند: الموسوعة الفلسفية، منشورات عربيات، بيروت – باريس، المجلد الثالث، ص 1399. وكذلك جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت 1982م، ج1، ص 621.

40 – يونس إريك جوفروا: تجاوز العقل عند الصوفية.

المدينة الجزائرية القديمة
في كتابات إيزابيل إبرهاردت

نادية رابح سيسطة
جامعة سكيكدة، الجزائر

بدأت رغبة الإنسان في البحث عن الآخر والتّعرّف عليه منذ ولادته، ونزوعه ذاك طبيعيّ يفترضه الواقع ورهانات الحياة إذ "المرء بحاجة دائمة إلى أخذ وعطاء، وإلى من يشاركه أفكاره وأحاسيسه ومشاريعه. هذه المشاركة هي النّواة الحقيقيّة للتّجديد إذ أنّ أروع الأفكار وأقدرها على الاستمرار نتجت عن التّواصل بين مختلف الشّعوب والحضارات"(1).

سنحاول في هذا المقال معالجة هذا الموضوع من خلال جزئية المدينة القديمة، مجازفين ابتعادا عما هو مألوف في دراسة الأمكنة والفضاءات، لنرحل إلى ثنائيتي (الغرب، الشمال، التقدم، الآخر... والشرق، الجنوب، التخلف، الأنا...) من خلال قصتي "ياسمينة" و"تاعليت" للكاتبة إيزابيل إبرهاردت (Isabelle Eberhardt).

فما حقيقة الصورة التي رسمتها الكاتبة الغربية العرق للجزائر من خلال جزئية المدينة؟ هل استحضرت الكاتبة هذه الفضاءات استحضارا هندسيا، أم أن حضورها كان هندسة للعديد من الأبعاد النفسية والاجتماعية والروحية والعرقية...؟ أين تموضعت الكاتبة أثناء تصويرها للأنا وهي الآخر المعتز بأفضليته وتفوقه؟

وسنحاول الإحاطة بهذه التساؤلات وفق خطوات نبدأها بجانب نظري يعالج فكرة الأنا والآخر، ثم نعرج على جانب تطبيقي يتقصى حضور مدينتي "تمقاد" و"القصبة" عبر قصتيها، متوسلين في ذلك المنهج الموضوعاتي كونه الأنسب لمثل هذه الدراسات، حيث الحاجة إلى النصي والسياقي وهو: "منهج بلا هويّة، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرّؤى الفلسفيّة، والمناهج النقدية، والظّواهريّة والوجوديّة، التّأويليّة البنيوية، النّفسانيّة،... التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النّصوص في التحامها بالتّركيب اللّغوي الحامل لها"(2).

ولإعطاء حديثنا صبغة تاريخيّة نقول بأنّ رصد تجلّيات الآخر هو حديث عن أحد أنشطة المدرسة الفرنسيّة في الأدب المقارن منذ عقود، وهذه الدراسة بدأت مع

"جان ماري كاريه (J.–M. Carré)[3]. فصار فضول معرفة الآخر ممنهجا، ويُدرس انطلاقا من زوايا خاصّة به، فوّضته ليكون مجالا معرفيا مميّزا يُعرف بـ"أدب الصّورة" (l'imagologie).

يتيح هذا المجال توسيع أفق الكتابة والحلم بصورة مختلفة، وفي ظلّه يحدث إغناء للشّخصيّة الفرديّة والجماعيّة، إذ تُصرَف الانفعالات المكبوتة اتّجاه الآخر، أو تُسوِّغ أوهام المجتمع الكامنة في أعماقه، كذلك تمحي الصّور الخاطئة عن الشّعوب، مُؤسِّسة علاقات لا يعتريها تشويه[4].

يعكس تصوير الغرب للشّرق رغبة الكثير من الأدباء الأوربيين في الهروب خياليّا من مجتمع الصّناعة والعقل والتّقنيّة، إلى مجتمعات غير صناعيّة متأخّرة تقنيّا، يجد فيها الأديب قدرا من التّحرر من قيود المدينة، ونجد الشّرقيّ على الحال نفسه، حيث يتّخذ من الغرب ملاذا له من واقع مرير، طابعه التّأخّر والاستبداد، وقهر روح العلم وكلّ ما هو منغّص للحياة في نظره، فيكون بذلك هروبه إلى المجتمع نفسه الذي هرب منه الأوروبيّون[5].

نلاحظ أنّ كلاً من "الشرقيّ" و"الغربيّ" هارب من وطنه، ولكنّ "الغربيّ" أو "الآخر" الهارب إلى "الشّرق" مزوّد في هروبه ذاك بمعطيات وشحنات فكريّة وثقافيّة، صنعها واقعه الغربيّ المتقدّم، وشاء أم أبى ستظهر ملامحها على صفحات كتاباته، لأنه من الصّعب الانسلاخ من الماضي الذي شكّل رؤاه. والحال نفسها بالنسبة إلى "الشّرقيّ". فتركيبته الفكريّة والثّقافيّة... تأبى إلاّ أن تظهر من خلال أعماله، ولو بطريقة غير مباشرة.

المدينة القديمة:

تطرق العديد من الباحثين والنقاد لموضوعة المدينة القديمة في بطون دراساتهم، كما تقاسمت هذا الموضوع حقول معرفية مختلفة إلى جانب الأدب نحو التاريخ علم الآثار... إذ إن: "كلّ ملامسة للمكان إنّما هي ملامسة لشبكة العلاقات التّي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهويّة، فالمسألة المكانيّة لا تقف عند حدود التأطير وحسب، وإنّما تتعدّاها إلى مجالات أوسع، تضطلع بها الدراسات الإنسانيّة في مختلف اهتماماتها وحقولها"[6].

وإذ خصّصت الحديث للمدينة، فإنّ ذلك ليس من باب كونها واحدة من ثنائيّة يصعب على الكتابة الخروج عنهما (ريف / مدينة)، وإنّما كان حضورها حضور

الرّمز الحضاري والتّاريخي، الذي يعبق بدلالات كتبت التميّز والفرادة للنّصوص التّي احتضنتها، لأنّ حضورها ليس من قبيل اقتضاء الحدث وحاجته إلى فضاء يقلب حركيّته ويضمنها، وإنّما هو درب من استحضار الماضي، الذي يبقى حنينه ذؤوبا في مدّ خيوطه، ومحاولة الانبعاث بربط الصّلة بالحاضر والمستقبل.

أوردت "إيزابيل" مدينة "تمقاد" من خلال قصّتها "ياسمينة"، وحضرت "القصبة" في قصّتها "تاعليت". وهما مكانان أثريان يعبقان بعراقة وعمق الماضي والتّاريخ، وذكرهما لا ينقصه إشعاع إذا ما كان استحضارهما تاريخيّا، أمّا فنيّا فالاقتراب منهما يتطلّب قراءة لا تقلّ إشعاعيّة عن ماضيهما لأنّها: "لا تستنكف الاستفادة من المعارف المختلفة، بل تجعل همّها الأوّل في تلقيح رؤيتها بما تقدّمه هذه المعارف، حتّى وإن بدت للرّائي أنّها واهية الصلة بالمكان، أو أنّ اهتمامها به يقع في مجال غير مجال الفنّ والأدب، والملفت حقّا في هذه الاستفادة، أنّها كلّما أوغلت في الحقول المعرفيّة البعيدة عن الأدب كلّما مدّت بحمولات طريفة، تُدخل على الأدب روحا جديدا، يبعث فيه من الحياة والجدّة ما هو في حاجة إليه اليوم، في خضمّ العلمنة الطّاغية"[7].

وسيكون بذلك استحضار المدينة في هذا المجال هروبا من الأدب صوبه، لأنّ المسار سيأخذ شكلا دائريا عندما يُتجاوز فيه البعد العمراني، ويُفسح المجال لحياكة الدلالات، التّي تربط أنسجتها خيوط عنكبوتيه تجد ضالّتها في الجوانب الثّقافيّة والاجتماعية والسياسيّة والعرقيّة... وتبقى عندها الجزائر المركز، وإن تشعبّت سبل الوصول إليها.

أ – تمقاد:

ضربت هذه المدينة الرّومانيّة القديمة أثناء حديث الكاتبة عن "ياسمينة"، فقالت: "تقبع أكواخ قريتها بجنب آثار تمقاد الرّومانيّة، وسط سهل كبير تناثرت بين جنباته صخور مجهولة بلا اسم ولا عمر، تراكم حطام وسط حقول البلان الشائك ذي السيمياء الشّرسة، النبات العشبي الوحيد الذي استطاع أن يقاوم الحرارة اللّفوح لفصل الصيف المستعرة. هناك من نبات البلان الشّائك كلّ الأحجام والألوان: الضّخم ذو الأزهار الكبيرة الزّرقاء، الحريريّة، وبين الأشواك الحادة الطّويلة، أشواك أصغر قليلا في شكل نجيمات ذهبيّة"[8].

صرّحت الكاتبة باسم المدينة، ووصفت حالتها بعد قرون من الزّمن، رابطة

إيّاها بالنباتات، حيث لم يستطع غير الشّائك النموّ هناك، وكأنّها تريد أن تقول بأنّ هذه الأرض معقل الأقوياء لا غير، فخبت أصناف النباتات على غرار الرّومان لأنّ كليهما دخيل على هذه التربة، فبقي من النبات الشّائك، ومن الرّومان حطام يبوح بالذاكرة في احتشام، لأنّها تحكي انهزام عرقها، واجتماع ما سبق يشكّل فضاء يتناسب ونفسيّة "ياسمينة"، من حيث الانضواء على الغموض.

يواصل الرّمز الحضاري ظهوره في أعمال "إيزابيل إبرهاردت"، فتحكي من خلاله نمطا عمرانيا أكله النسيان، وتعنّت الطبيعة وقسوتها فتقول: "قوس نصر لم يزل واقفا، ينفتح في شكل منحنى على الأفق المتأجّج صوب السّماء، كأنّما هي في ثورة غضوب عديمة الجدوى ضد الموت المحتوم"[9].

تعود هذه الآثار بالذّاكرة إلى زمن بعيد، كانت فيه الجزائر مرتعا لتعاقب الحضارات، ومحلاّ لأطماع الكثيرين، ولكنّ أرضها الطّاهرة لا يروقها كثيرا الاستعباد فلا تترك من تلك الأمم غير الذكرى، التّي يحكي حطامها مجد الجزائر في الانتفاضة أكثر من قوّة تلك الأمم الغازية.

يستمرّ حديث الكاتبة عن المدينة الرّومانيّة، وكأنّ حنينها إلى الماضي لا يعرف الارتواء أبدا، فتترك لنفسها مجال الغوص في أعماق الذّات الإنسانية الغابرة تقول: "مدرّج بمقاعد، نُظّفت وأُزيل ركامها حديثا، ساحة صامتة، دروب مهجورة، هيكل كلّي لمدينة كبيرة مُنتهية، كلّ المجد المظفّر للقياصرة المهزومين من طرف الزّمن، ومن طرف الحنايا الغيورة لأرض إفريقيا هذه التّي تفترس في ثبات كلّ الحضارات الأجنبيّة المعادية لروحها.

يكتنف الغموض مدينة "تمقاد"، إذ تُشكّل كلّ زاوية منها محلا يحكي انهيار حضارة وأمّة غازية، ممّا يفتح المجال للعودة إلى ماض سحيق كتبت الجزائر الأرض المنتصرة صفحاته، والرّومان المغتصب المهزوم، الذي شيّد حضارة جعل أعمدتها تُطاول عنان السّماء، لاعتزازهم بتميّزهم وتقدّمهم، ولكنّ عزّة ونخوة الأرض الإفريقيّة تلوك كلّ دخيل، لتلفظ به في الأخير خارج حصونها.

جاء هذا الفضاء مناسبا لحالة "ياسمينة" الغامضة، حيث تَوَزَّع على قسماتها آثار تحكي الغموض والجمال في الآن نفسه، فالمتأمّل في "ياسمينة" هو المتأمّل في "تمقاد"، فكلّ منهما ينطوي على غموض وأسرار يصعب افتكاكها، وأطلال "تمقاد" وحطامها هي تحطّم ذات "ياسمينة" بعد تورّطها مع "جاك". ذلك الضابط

الفرنسي الذي افترس طهرها.

حضر "جاك" و"الرّومان" في زاوية الاستغلال نفسها، فاستحوذ "الرّومان" على تمقاد الأرض، وافتكّ "جاك" "ياسمينة" من حُضن الأرض، ليتساوى اغتصاب الأرض بالأنثى، ولكنّ ابنة الأرض خالفت ميثاق التحرّر الذي سنّته الوالدة، فخطّت وثيقة وفاتها بيدها، وبقي أمل الانتفاضة للأمّ[10].

ب - القصبة:

ذُكرت "القصبة" في قصّة "تاعليت"، وحضرت فضاء يُناقض بدلالاته الفضاء الذي ترعرعت فيه هذه البطلة، فبلاد القبائل موطن: الجبل، والوادي، وحريّة التّجوال التّي تبعث على الأمل بحياة كانت ستكون أكثر سعادة لو تمّ زواجها بـ"الرّزقي"، لكنّه زُفّ إلى ديار الدوام، وترك "تاعليت" تتعذّب مع عرسانها: الألم، الوحدة، اليتم، زواج الأمّ، الرّحيل إلى الجزائر، الرّغبة في تزويجها...

كان المُقام "القصبة"، تربة حاولت الظّروف تكييفها لـ"تاعليت"، ولكنّ نفسها المكسورة أفقدتها اللّذة في الحياة، فصارت "القصبة" كما وصفتها الكاتبة معادلا موضوعيا لانكسار ذات "تاعليت"، ومساهما كبيرا في خلق أبعاد غربة الرّوح وأسرها بين حيطانها، تقول الكاتبة في هذا الصدد: "صارت تاعليت أسيرة هناك، في هذه السّاحة المغربيّة المغلقة، وكأنّها سجن بجدرانها المرتفعة المصبوغة بلون أزرق باهت، مُحاطة أروقتها بأعمدة وكأنها دير "[11].

كيّفت الكاتبة فضاء "القصبة" ليحتضن نفسيّة "تاعليت" وأنفاسها الأخيرة، فتاعليت التي كانت مسجونة بين جدران الذّات المنكسرة، صارت تعاني سجنا آخر شكّلته حيطان "القصبة"، فأصبح كلّ مكان فيها يحكي حزنها، فتجد له ذاتها انعكاسا يزيد من غربة الرّوح فيها وحزنها وكآبتها، فعزفت نفسها عن الدنيا وتركت المجال لروحها المتعبة التّي أضناها حنين كبّلته تلك الجدران، فحجبت عنها أفق التطلّع، وأبقت على إطار ضيّق ليس له إلاّ زيادة معاناتها.

لم تتوان الكاتبة عن ذكر مواصفات القصبة، وهندستها في ذلك ليست إبراز العمران بقدر ما هي هندسة لروح "تاعليت". فتقول: "في جهة ما، يغفو بئر مغربيّ قديم، تالف وضيّق، ومن دون قعر "[12].

نلاحظ أنّ حضور البئر لم يكن من باب تخصيص بيوت القصبة به، وإنّما حمل حضوره ملامح "تاعليت" وحالتها النفسيّة، لذلك عبّرت عن وجوده بالفعل

(sommeiller) أي: غفا، ولو قصدت حضوره المكاني لا النّفسي لقالت "يوجد"، وذلك ما يوحي بتعالقه الدلالي مع البطلة، التّي سُلب منها جدوى الحياة والسّعادة والنشاط، فصارت كأيّ ركن من أركان البيت السّاكنة، "حالها حال البئر".

صرّحت الكاتبة لفظا بـ"القصبة" أثناء حديثها عن اختفاء "تاعليت"، أي بعد أن رمت نفسها في البئر، وتدور عندها نقاشات بين النّسوة حول حقيقة اختفائها: "تاعليت متزيّنة لزواجها، اختفت، الكلّ يتّهمها بالهروب من أجل التعهّر في بيوت القصبة"(13).

اتّهموها بالتعهّر في بيوت "القصبة"، ولكنّها آثرت أن تروي "القصبة" عنها قصص الحب والوفاء "للرّزقي"، فابتلعتها لتزفّها جثّة هامدة إلى مُقدّسي الجمال.

حضرت المدينة القديمة، وبهذه الأوصاف لتدلّ على حضور المرأة، وإن كان الكتّاب قد ألفوا استحضارها لتدعيم الثّراء الحضاري للجزائر، وإبراز نمط حياتيّ مميّز لدى ساكنيها، فإنّ "إيزابيل إبرهاردت" روّضت الثقافي والعمراني والاجتماعي فيها، وجعلتها جميعا خادما أمينا لنفسية أبطالها، فصار كلّ بعد فيها يحكي الانكسار والحزن والضياع بنفس البطلة.

لجوء الكاتبة إلى توظيف الأماكن القديمة كان من باب نزوعها إلى الطّبيعة الأولى للإنسان، والتي وجدت في "تمقاد" و"القصبة"، مُتنفّسا يروي بعض فضولها، فأعادت بعث الحياة فيها، لتمنح لنفسها فرصة العودة بالذّاكرة إلى ماض على الأقلّ فيه من النقاء والطهارة ما يبعث على الحنين إليه ولو كانت الوسيلة القلم، هذا من جهة، كما أنّها نبش للحضاريّ، وبعث نفس جديد فيه.

تمتلك المدينة سحرا أخاذا تُظهره عندما يُسمح للماديّ فيها معانقة الخيال، وعندما يذوب الصّخر تحت أنغام الأنين، وعندما تنحت الرّيح على جدرانها ملاحم الحبّ والحرب على حدّ السّواء، فيصبح صمتها يحكي أكثر من إفصاح الكلام، ويصير الشّبر فيها يتّسع لمئات المؤلّفات، ولكن يضل الحبر عاجزا أمام صمت السّنين، ويبقى شموخه قابعا إلى حين.

الهوامش:

1 – محمّد غنيمي هلال والمنهج المقارن، مخبر الأدب العام والمقارن، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة باجي مختار، عنّابة، ص 18.

2 – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور، ط.2، الجزائر، (1430هـ – 2009م)،

ص 147.

3 – Daniel Henri Pageaux : La littérature générale et comparée, Armand colin, Liège 1994, p. 59.

4 – ماجدة حمّود: مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2000م، ص 144.

5 – المرجع نفسه، ص 113.

6 – حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشّعر العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001م، ص 7.

7 – المرجع نفسه، ص 9.

8 – Isabelle Eberhardt : Yasmina, p. 43.

9 – Ibid., pp. 43 – 44.

10 – Ibid., p. 45.

11 – Isabelle Eberhardt : L’écriture de sable, Thaalit, p. 83.

12 – Ibid., p. 86.

13 – Ibid., p. 87.

سلطة الغموض في تأسيس شعرية الخطاب الشعري

امحمد تركي
جامعة تيارت، الجزائر

راجت الساحة النقدية في مقاربتها للنص الشعري العربي بقضايا كثيرة أثرت الخطاب النقدي في جوانبه المتعددة، ومن أمهات هذه القضايا التي لها صلة وثيقة بالنص الإبداعي قضية الغموض؛ وهي قضية قديمة حديثة تبوأت صدارة النقاشات في الحراك البلاغي والنقدي. فلئن كان الوضوح والإفصاح وقرب المأخذ من أهم مقومات جودة الشعر، في فترة قيد الشاعر بالنظم وفقا لمعايير عمود الشعر العربي، فإن الجودة فيما بعده أضحت كامنةً في النص الشعري الغامضة معانيه، المتوارية دلالته، والبعيدة مجازاته.

هذا ما لوحظ لأول مرة في السؤال النقدي الذي طرحه قراء أبي تمام في قولهم: لماذا لا تقول ما لا يفهم؟ ليجيب ولما لا تفهمون ما أقول؟[1]. وبهذا يكون أبو تمام قد سبق عددا وفيرا من النقاد الغربيين والنقاد العرب المعاصرين، على ضرورة مشاركة القارئ في إنتاج المعنى فيحدد - بمستواه الذوقي الجمالي - عندئذ ما يرميه الشاعر.

عد الغموض - بهذا الوصف - المحرك الأساسي الذي يولد الطاقة الشعرية والكثافة الفنية للنص الإبداعي[2]، من خلال ما يطرحه للمعاني من حياة تتجدد بفعل "التأويل والمستمر والتأطير المتحول أبدا، وينجم عن هذه النصوص لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات"[3]، لذلك كان السمة الطبيعية الناجمة عن فنيات اللغة الشعرية من انزياح ومفارقات...، وعن جوهر الشعر الذي هو "انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل، متسترة وراء اللحظة الشعرية"[4]. فالشاعر يستعين بمجموعة من الحيل لإخفاء الحقيقة عن القارئ؛ لأنه يعبر من أغواره عن قضاياه وشواغله، فيعرضها في حلل رمزية، إيحائية، محفوفة بقدر من الغموض. وهذه طبيعة الشعر والشاعر وبذلك عبر البحتري قديماً[5]:

والشـعر لمـح تكفـي إشـارته   وليس بالهذر طولت خطبه

اعتبر الدارسون العرب الغموض فناً من فنون التعبير، ونمطاً من الأنماط الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر في نظمه، لشد بال وانتباه القارئ الذي بدوره يحلل ويبحث ويكتشف ويفسر، حتى إذا وصل إلى المعنى شعر بلذة لا تدانيها لذة، ومن هنا كان النص الغامض نص اللذة والمتعة مادام أنه يمتع ويشوقه في عملية البحث والكشف، فقد كان لتحديد "الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر، يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي، أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا ما يسحر الخيال"[6]، ويجعل القول مفتوحاً على دلالات جديدة.

يمنح الشاعر الصلاحية التامة في صقل لغته وترويضها – إن صح القول– فهي وعاء الشعر[7]، والمادة الأساسية المشكلة لجماليته، وعليها يقوم أي إبداع أدبي. فالشاعر "ملء الحرية في إيجاد نحوه الخاص وإيقاعه الخاص"[8]، فلا يحتاج إلى قانون يحكمه ولا إلى معيار يحد من كلامه، متجاوزاً بذلك كل الأعراف والأطر، باعتباره "يرى مالا يرى غيره"[9]، وما الغموض إلا بذرة هذا التجاوز للغة الكلاسيكية، القائمة "على مغايرة العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"[10]، وإن كانت لغتهما واحدة.

وبهذا يكون الغموض علامةً فارقةً بين لغة الشعر ولغة النثر المكونة من الوضوح والمباشرة. فقد أباح نفر من النقاد العرب في الشعر "بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضى بالرمز، ولا يباح للناثر إلا أن يكون واضح الدلالة، سهل العبارة، بين الإشارة"[11]، يفهم كلامه العام والخاص، بدلاً من الشعر الذي لا يفهمه إلا من كانت له كفاءة عالية في القراءة والتأويل تمكنه من فهمه.

يشكل الغموض نقطة مشتركة بين جميع العلوم[12] والفنون الأدبية، لكنه توطن الشعر؛ باعتباره جامعاً مانعاً لكل هذه العلوم، وهذا ما جعل صاحبه يسمو بلغته لخلق قصيدة تمتع ناظرها، فينجذب إليها قراءةً وتأويلاً؛ بحيث إن لكل قراءة معنى جديداً غير المعنى الأول، فيوقن أنه أمام نص ذي نفس عميق، نص كتب ليبقى، ومن أجل ذلك كان من حيل الشاعر إقحام القارئ في الجو السطحي للنص، فيعطيه مفتاح حل الشفرة في اللحظة التي يراوغه فيها بالتشفير والرمز[13]،

اللذين يكتشفهما القارئ ليقر أن الشاعر لو لم يتكلم بهذا الأسلوب المراوغ، لكان كلامه مسهفاً مبتذلاً.

أضحى لزاماً على الشاعر في نظمه، وما يصحبه من حالات في نقل تجربته وعواطفه، أن لا ينطلق من معجمه الجاهز في بعث خطابه الشعري، وإنما يبحث عن معجم فني آخر يزخر بالمعاني المشعة بالتأويل والتفسير[14]، فيعيد بذلك النظرة الكلية للنص الإبداعي، من بعد ما كانت صياغةً للمعنى إلى محاولة لاكتشاف المعنى[15] فنجد "أن هذه الكلمات تستحق أن نتأمل معانيها وأن نضم هذه المعاني، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الذي وراء المعنى"[16]، المفتوح على وابل من الدلالات والتأويلات المستمدة من المغايرة والقدرة على إثارة الدهشة وإحداث المتعة. وهي الأطر المؤسسة لجمالية النص الإبداعي الجديد[17].

يبقى الشعر من الفنون الأدبية القريبة من القراء بلا منازع، ولهذا كان للمتلقي دور كبير في نجاح العملية الإبداعية؛ فهو واحد من مشكلات النص الشعري زيادة على المبدع، كما أنه المقوم الوحيد الذي يعيد بناء النص[18] فيكون المبدع الثاني لهذا النص وفقا لذوقه وطريقته الخاصة؛ فهو- المتلقي- كما يشير النقاد "بؤرة الاستقصاء؛ أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص"[19]، الذي لم يعد ينظم على المثال الأول (الشعر القديم)، وإنما أعيد تشكيله لصناعة نص إيحائي، غامض، ولدته غزارة الطاقة الشعرية والفنية للشاعر الفحل الذي أضحى يلعب ويلاعب اللغة، كما يلعب الساحر بعصاه.

يتلقى القارئ النص الشعري الغامض ويشرع في تحوير صوره وتفسيرها؛ إذ تتداخل الدوال مع بعضها البعض للتعبير عن معنى آخر[20]، لم يعهده التركيب في طبعه العادي، نتيجة تبادل الكلمات والمعاني لأدوارها في السياق الذي أصبح "يقدم للقارئ معنى متعدداً؛ أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول"[21]، وبمعنى آخر يتعامل الشاعر الجديد مع ظلال الكلمة الواحدة، فيصفها بغير اسمها المعتاد حتى "يجعلنا نتعرف عليها من جديد، يخلع عنها ما ألفناه من أوصاف؛ كي يكسوها مرة أخرى فتتجلى أمامنا؛ فهو خالق دوال تعيد تكوين مدلولات"[22]، لم تكن بذهن القارئ، فيندهش بها ويستمتع بقراءتها.

إن الشاعر في لحظة بوحه يستدعى كل ما في جعبته للتعبير عما يجيش

في خاطره، فيكون كلامه مزيجا من غموض وتعقيد، تماه وتحليق في سماء اللغة الشعرية "المشحونة بدلالات مراوغة إلى حد كبير، مما يصعب الرسالة ويجعلها مفتوحة"[23]. ما جعل المتلقي يتفاعل معها، باعتبارها نصاً، ويجنح إلى أن "يفك شيفراته ويملأ الفجوات الموجودة فيه، وعليه أن لا يفهم المعنى فقط؛ بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب، ويشارك في وجهة النظر هذه"[24]، ويصنع معه المعنى المراد.

فالقارئ دائما تتوق نفسه إلى معرفة ما يمس تجربة الشاعر الذاتية، وبالتالي تحتم عليه أن يتحمل تعب وعناء الشاعر في عملية الإبداع والخلق[25]، وتفسير معانيه المخترعة[26]، الغائرة في البنية الجوانية الداخلية للنص الشعري، ومن ثم كان النص نتيجة خلق بين الباث و المتلقي على السواء.

تتعالى إشكالية المتلقي في النقد العربي المعاصر على فهمه للنص الشعري الحديث والمعاصر، المغدق بالغموض والإبهام، وكأن قراءة القارئ المعاصر أضحت بلا فائدة، يقرأ لكنه لا يفهم ما يقرأ، الأمر الذي أحدث قطيعةً بين الشاعر والمتلقي شلت أعضاء العملية الإبداعية، وهذا ما حرك الوعي النقدي المعاصر إلى رصد أسبابها، فكان من جملتها غياب المرجعية الثقافية للمتلقي[27]. فالنص الشعري الجديد لا يلقى للقارئ جاهزاً يعرفه كل الناس، وإنما يقتصر على فئة من القراء أصحاب القدرة على التأويل والتفسير.

تلعب المرجعية الثقافية دوراً بالغاً في كشف معاني النصوص الشعرية[28] الغارقة في نهر الغموض (الفني)، وتأويلها عن طريق ملء الفراغات ورتق الفجوات، عبر توالد الدلالات وتناسل الأفكار، وفق مسلكية استدلالية[29]. فالشاعر الحالي في تعبيره عن قضايا ومشكلات عصره وانطلاقا من أزماته النفسية التي يعيشها، وأمله في إبداع عالم جديد "عالم سحري طالما حلم به دون أن يلقاه، أو يتعرف عليه، عالم غير محدد؛ لأنه عامر بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب"[30]، يجنح إلى توظيف الغموض بطريقة أو بأخرى – غموض فني، أو إبهام – وذلك نتيجة لاتساع هذه القضايا المعبر عنها.

إن قارئ هذا النوع من النصوص الشعرية الغامضة يجدها مسهبة بالرموز والإيحاءات، لكنها "غموض من النوع الذي لا يحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ، فهو غموض يشف حتى يغدو جذاباً مؤثرا يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارئ

على إعادة النظر في القصيدة ليكتشف، في كل مرة يقرؤها، فيها شيئا جديدا"[31]. فيبقى مع القصيدة الواحدة يتنسم عبق الشعرية منها، النابع من الفيض الدلالي للمعنى الواحد[32]، فيزداد تأثرا وإعجابا لثراء تأويلها، ويحس بالقلم الذي كتب هذا النوع من الشعر ويتأثر به.

إن جمال النص الشعري متعلق بهذه القراءات المتتالية، فالشاعر دائما يفسح المجال للمتلقي غاية ملء بقع البياض، واستنطاق الغياب ومحاورة المسكوت عنه[33]، حتى إذا تمكن من كشف رموزه أعجب به واستجد حلاوة هذا الأسلوب المغاير. هذا ما أقره الناقد عبد الرحمن القعود بقوله: "إن القصيدة الحديثة لا تمنح دلالتها له – للمتلقي / القارئ – وإنما هو الذي يمنحها الدلالة بإنتاجه لها"[34]. فتوليد الدلالة هنا يقوم على الغموض الفني المحمود.

وكخلاصة نقول: إن الغموض خصيصة مهمة في القول الشعري، ومستوى من مستويات الشعرية في النص الإبداعي وكفاءة من كفاءات اللغة. يبعثه الشاعر للمتلقي الذي يكتشفه بالفهم والتأمل، حتى إذا بان المستور شعر بمتعة النص الغامض ولذته؛ فهو إحياء للنصوص وحمايتها من الزوال. كيف لا وقصائد كبار الشعراء كالمتنبي (ت 354 هـ) لا زالت تؤثر في النفس، وقد مضى عليها مئات السنين؟! منها قوله[35]:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

الهوامش:

1 – الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط.4، القاهرة، (د. ت)، ج1، ص 20 – 21.

2 – ينظر صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، (ع 3 و4)، الكويت 1994م، مج 22، ص 87.

3 – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ص 228.

4 – دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط.1، حمص 1991م. ص 70 – 71.

5 – البحتري: الديوان، ضبط عبد الرحمن أفندي البرقوقي، مطبعة هندية، ط.1، مصر 1229هـ – 1921م، ج1، ص 38.

6 – علي شلش: في عالم الشعر، دار المعارف، القاهرة 1980م، ص 68 – 69.

7 – إبراهيم خليل: تجمع مجلة شعر والنقد الأدبي الحديث، ص 277.
8 – المرجع نفسه، ص 258.
9 – علي أحمد سعيد أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط.2، بيروت 1978م، ص 284.
10 – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار، ط.1، القاهرة 1987 م، ص 82.
11 – أحمد أمين: النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط.3، القاهرة 1963م، ج1، ص 67.
12 – هذا ما وجد في قول عمر ابن الخطاب رضي الله عنه "كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه". ينظر، ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، نشر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د. ت)، مج1، ص 292.
13 – ينظر، صلاح فضل: شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"، ص 41.
14 – ينظر، عبد الله بن محمد العضيبي: النص وإشكاليات المعنى بين الشاعر والقارئ "قراءة في تجربة شاعر معاصر"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، السعودية، (ع 30)، 1425هـ، ج18، ص 550.
15 – هذا ما رآه الدارسون، كون أن الشاعر بقدرته "يتجاوز التعبير البسيط في إرسال المعنى، إلى التعبير الذي يحتاج إلى بذل أقصى ما لديه من وعي وثقافة، ليرتقي بالمتلقي إلى المستوى الذي يجعل النص أمامه حلقة فكر". وعليه أن يكتشف المعنى في حلته الجديدة. ينظر، خليل عودة: مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية) نابلس، فلسطين، (ع2)، 1999م، مج 13، ص 446.
16 – محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط.2، القاهرة 1413هـ – 1992م، ص 68.
17 – ينظر، محمد زيوش: شعرية الغموض في الدرس النقدي العربي التراثي، مجلة جذور، جدة، السعودية؛ أكتوبر 2009م، مج12، ج29، ص 289 – 290.
18 – ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً"، ص 273.
19 – محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999م، ص 51.
20 – ينظر، خليل عودة: مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري، ص 434.
21 – علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب "تأصيل الأصول"، دار العودة، ط.1، بيروت 1977، ج2، ص 117 – 118.
22 – صلاح فضل: شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"، ص 69.
23 – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 66.
24 – محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 44.

25 – ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي "بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي"، دار الفكر العربي، ط.1، القاهرة 1417هـ – 1996م، ص 66.

26 – عرّف النقاد مصطلح الاختراع بأنه: المعنى الذي يأتي به الشاعر دون الاقتداء بغيره، عكس التوليد الذي يستحسن لفظا من كلان غيره في معنى فيضعه في معنى آخر. ينظر، نهلة الفيصل الأحمد: التفاعل النصي "التناصية، النظرية والمنهج"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط.1، القاهرة 2000م، ص 239.

27 – ينظر، خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

28 – ينظر، عبد الله بن محمد العضيبي: النص وإشكاليات المعنى بين الشاعر والقارئ "قراءة في تجربة شاعر معاصر"، ص 551.

29 – ينظر، الحسين أيت مبارك: صور المتلقي في التراث النقدي، مجلة جذور، السعودية، (ديسمبر 2003م)، مج8، ج1، ص 373 – 374.

30 – إبراهيم خليل: تجمع مجلة شعر والنقد الأدبي الحديث، ص 260.

31 – المرجع نفسه، ص 270.

32 – وهو "التعدد الدلالي والانبثاق والتدفق الذي يحدثه المجاز في اللغة ويجدد به حيوتها". ينظر، أحمد محمد المعتوق: الشعر والغموض ولغة المجاز "دراسة نقدية في لغة الشعر"، ص 977.

33 – ينظر، خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 4.

34 – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1422هـ – 2002م، ص 330.

35 – عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الفكر، ط.1، بيروت 1422هـ – 2002م، ج2، ص 1010.